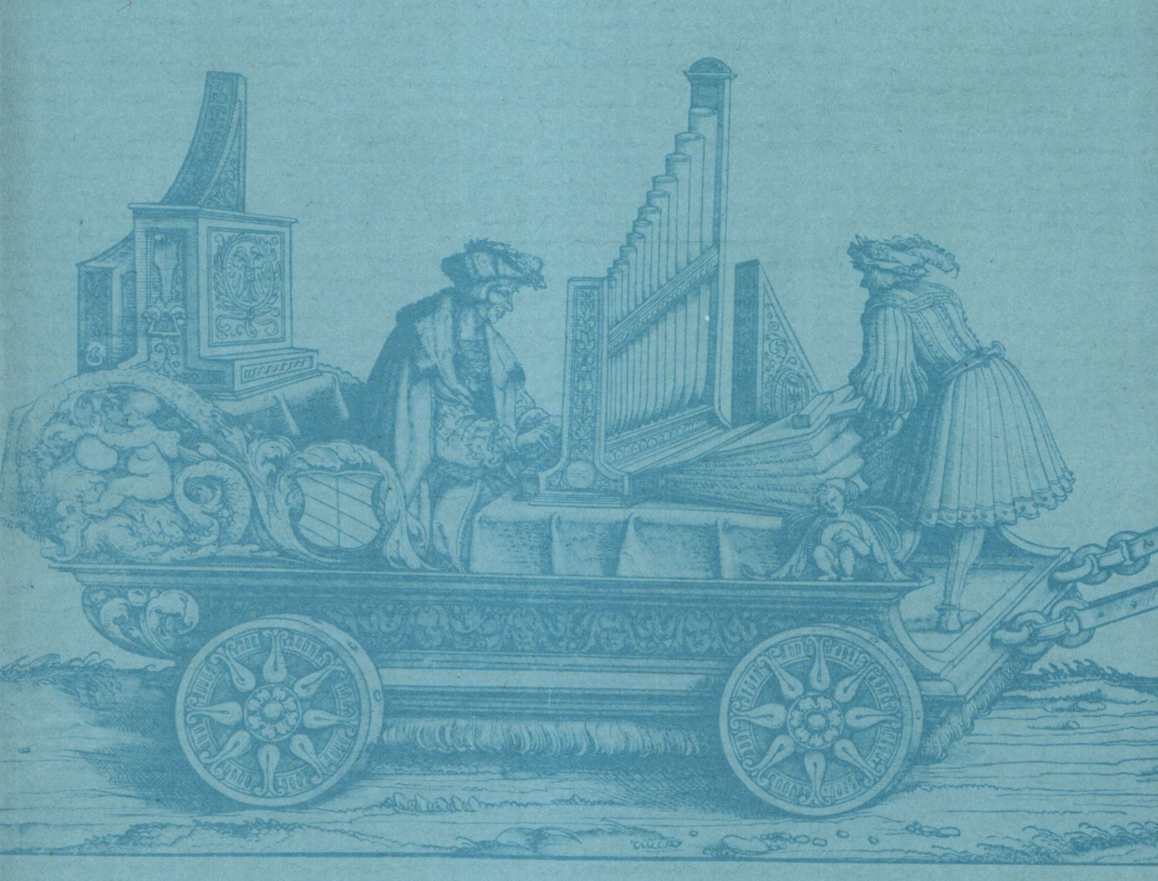
REVUE DE MUSICOLOGIE



TOME 69

1983 N° 2

En couverture :

Gravure sur bois de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien Ier* (1517).

Maquette de Jean Buisson (le Carrousel, Paris).

REVUE

DE

MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
PARIS

TOME 69 1983 N° 2

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, 75002 Paris.

Président-Fondateur : Lionel de LA LAURENCIE (1861-1933).
Présidente : Nicole SEVESTRE.
Vice-Présidents : Joseph-Marc BAILBÉ et Michel HUGLO.
Sécrétaire générale : Catherine MASSIP.
Sécrétaire-adjointe : Hélène CHARNASSÉ.
Trésorier : Bernard GAGNEPAIN.
Trésorier-adjoint : Serge GUT.
Membres du Conseil d'Administration : Nanie BRIDGMAN, Jacques CHAILLEY, Norbert DUFOURCQ, Georges FAVRE, Yves GÉRARD, Jean GRIBENSKI, Marc HONEGGER, Denise LAUNAY, François LESURE, Jean MAILLARD, Claudie MARCEL-DUBOIS, Jean-Michel NECTOUX, Gilbert ROUGET, Jean-Michel VACCARO.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales. Tous ses membres sont invités à assister aux manifestations organisées par la Société ; ils reçoivent la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et bénéficient d'une réduction pour l'achat des *Publications.*

La cotisation est *au minimum* de 130 F par an pour les membres résidant en France comme à l'étranger, et de 3 000 F une fois versés pour les membres donateurs. Les étudiants bénéficient d'une réduction de 50 %.

Les cotisations doivent être réglées *de préférence par virement postal* (Société française de Musicologie, 2, rue Louvois, 75002 Paris, C.C.P. 627-08 Paris) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

***

REVUE DE MUSICOLOGIE

Comité de rédaction : Jean GRIBENSKI rédacteur en chef, Christian MEYER rédacteur adjoint, Yves GÉRARD, Michel HUGLO, Catherine MASSIP, Jean-Michel NECTOUX, Gilbert ROUGET, Nicole SEVESTRE, Jean-Michel VACCARO.

RÉDACTION
Jean GRIBENSKI
23, av. de Breteuil
75007 Paris.

LIVRES POUR COMPTES RENDUS
Christian MEYER
2, rue Louvois
75002 Paris.

ABONNEMENT ET VENTE :

Éditions musicales Transatlantiques, 50, rue Joseph de Maistre, 75018 Paris. Tél. : 228.21.40/41 et 228.00.46. Règlement, par chèque libellé à l'ordre des Éditions musicales Transatlantiques, chèque bancaire ou postal (CCP Paris 8287-98 Y). Prière de signaler tout *changement d'adresse*, en l'accompagnant d'un versement de 5 F.

Abonnement (un an, deux numéros), France : 140 F TTC. Étranger : 140 F; par avion : 170 F.

Le numéro : 70 F.

L'Index général (1917-1966) est en vente au prix de 20 F.

Les anciens numéros sont disponibles (de 1917 à 1939 : Kraus Reprint, New York; depuis 1942 : Éditions musicales Transatlantiques : 70 F TTC).

TOME 69 1983 N° 2

REVUE DE MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

NOTES ET DOCUMENTS

COMPTES RENDUS : LIVRES

COMPTES RENDUS : MUSIQUE

* * *

L'*Index 1967-1981* se trouve encarté dans ce numéro.

ISSN 0035-1601
© Société française de Musicologie

* * *

Sylvie BOUISSOU

Les Boréades de J.-Ph. Rameau : un passé retrouvé *

Plus que jamais en cette année Rameau, le passé trouble des *Boréades*, gorgé de « peut-être », pique la curiosité des Ramistes. Le manque de sources contraignait les musicologues à ne proposer que des hypothèses plus ou moins satisfaisantes. Une telle excavation dans le chemin de l'histoire lyrique n'existe plus. Les documents que nous avons découverts aux Archives Nationales nous permettent d'élucider plusieurs faits demeurés jusqu'alors résolument obscurs. Fidèle au passé, nous les révélons tels qu'ils ont été dans leur vérité impartiale.

I

LA TRAGÉDIE FANTÔME

> *« Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent. »* Ch. Baudelaire, *Écrits sur l'art*, T. II.

La bibliothèque de l'Opéra et ses archives [1] ignorent le nom même des *Boréades*. A notre connaissance, le seul ensemble de documents qui offre des preuves tangibles de son contexte historique et des problèmes que sa représentation aurait occasionnés, est celui de la série O[1] concernant les

---

* Je tiens à remercier Yves Gérard et particulièrement Catherine Massip pour leurs précieux conseils.

1. Série AJ[13] et Archives conservées à la Bibliothèque de l'Opéra. Ces dernières n'étant pas accessibles au public, Nicole Wild a effectué plusieurs vérifications à notre demande, et nous a permis la consultation de quelques registres; nous l'en remercions.

papiers de la maison du Roi. Depuis 1745, date de sa nomination de « compositeur du cabinet du Roi », Rameau entretient avec la cour des rapports étroits. De plus, sur l'ordre de Sa Majesté en 1757, les nouveaux directeurs concessionnaires de l'Académie Royale de Musique [2], Rebel et Francœur, affectés temporairement à ce poste déjà en 1753, concluent avec lui un contrat d'exclusivité pourvu d'une pension annuelle de 1 500 livres [3] : soit, Rameau écrira, la ville de Paris ou le Roi paieront.

Pour *Les Boréades*, c'est le budget des « Menus » qui se chargera des frais [4]. Grâce au soin du trésorier Hébert qui régit la comptabilité de ce département, toutes les sorties d'argent sont facturées, puis contrôlées par de La Ferté et de La Touche, .et en dernier ressort par l'un des Premiers Gentilshommes de la Chambre. Les dépenses de chaque année se divisent en neuf à dix-huit états relatifs à l'Argenterie, aux Menus, Toilettes du Roi, Voyages, Lits de justice, etc., constituant des cahiers réunis en une espèce de registre de synthèse. Fil d'Ariane issu du registre de l'année 1763, la facture du copiste de musique Durand, reproduite ci-dessous, ouvre la voie de la réalité historique :

> « Au Sieur Durand, copiste, la somme de douze cens cinquante livres et quinze soûs pour différentes copies de musique en la présente année; savoir, trois cens quarante six livres pour copies de la partition générale des *Boréades* et des différentes parties de cet ouvrage; deux cens trois livres pour la partition générale du *Te Deum* chanté à l'occasion de la Paix, et différentes parties de cet ouvrage : deux cens vingt quatre livres quinze soûs, pour changemens faits dans l'acte du *Feu* des *Élémens*, partition générale de *Scanderberg* et autres ouvrages; et quatre cens soixante dix sept livres pour copies *d'Hilas et Zélire, Vertumne et Pomone,* l'acte de *la Vue, le Devin du village,* etc.; le tout pour le divertissement de la Cour, suivant les quatre mémoires détaillés et certifiés par les Sur Intendans de la Musique montant à la somme de douze cens cinquante livres quinze soûs. ci... 1 250 L. 15 s. » [5].

---

2. Cf. A.N. 0[1] 613 : *Arrêts et règlements officiels,* n° 23 : le 13 mars 1757, le bureau de la ville est autorisé à céder son privilège à Rebel et Francœur pour l'administration de l'Académie Royale de Musique. Sur leurs autres charges, importantes dès 1743, cf. Roberte Machard, « Les musiciens en France au temps de J. Ph. Rameau, d'après les actes du Secrétariat de la maison du Roi », *Recherches,* XI (1971), 39-40, et Lionel de La Laurencie, *L'École française de violon de Lully à Viotti,* (Paris, 1922-24; réimpr. Genève, 1971), I, p. 249-256.

3. Nomination de 1745, A.N. 0[1] 89, f° 175. Contrat de 1757, A.N. 0[1] 101, f° 118-119. Cf. Machard, *op. cit.,* 81 et 127.

4. Par souci de concision et conformément aux habitudes de l'époque, nous emploierons le terme générique « Menus ». En fait, l'intitulé exact de ce département est « Argenterie, Menus, Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roy », dont chaque élément correspond à un type précis de dépenses.

5. A.N. 0[1] 2887 : *États au net des dépenses* (cahiers refermés dans des portefeuilles), 1763, 6[e] état, Comédies et Concerts (f° 11 verso).

II

LE COPISTE DES *BORÉADES*

Il fallait un homme rompu à l'écriture si petite du vieux maître, un homme capable de décrypter ses signes et ses abréviations, un homme déterminé à vouer ses yeux et sa plume à l'art de ce monstre sacré, un homme sans histoire... Monsieur Durand.

Officiellement copiste et bibliothécaire de l'Opéra à la suite de Brice Lallemand en juillet 1751, Durand, dès 1750, accomplit des travaux, et pour l'Académie Royale de Musique [6], et pour le service des « Menus », consommateur effréné de partitions [7]. Voyages, anniversaires, célébrations de toutes sortes, au nom de la « tradition française », légitiment l'avidité du Roi et de sa Cour parasitaire à se gaver de spectacles dispendieux. Les copistes en place — pendant la vieillesse de Rameau, ce sont Dumas (père) et Brice [8], lequel partage avec Blouquier (mort au début de l'année 1757) la charge de « Garde de la Bibliothèque de Musique » — ne suffisent pas à assumer les commandes. Pour pallier cette carence, les Premiers Gentilshommes de la Chambre engagent régulièrement Durand et occasionnellement d'autres copistes. Ce sont, en 1763, Roëser pour une « composition et copies de musique donnés pendant les voyages de Saint-Hubert », 150 L., Héricourt pour les bals de la Cour; en 1766, Bazire, travaux non précisés, 144 L.; en 1770, Houbaut pour sa participation à la copie de divers opéras-comiques, 1 200 L. [9]. En relation avec Brice, Durand assure en plus de la livraison

---

6. Cf. Loïs Rosow, « Lallemand and Durand; two copysts at the Paris Opera », *Journal of the American Musicological Society*, XXXIII (1980), 145 et n. 13, 163.

7. A.N. 0[1] 2991[1] : *Pièces justificatives et minutes de dépenses de tout le département : extraits, copies, mémoires, comptes de toute sorte, ordres de paiements*, etc., 1752, Comédies et Concerts, six premiers mois. Un état sans numéro mentionne que le Sieur Durand, copiste de l'Opéra, a prêté en 1750 pour les concerts de la Reine : *Le Carnaval du Parnasse*, les fragments d'*Almasis*, d'*Ismène* et de *Linus* dont il réclame le prix de location, soit 24 livres. (Les cartons portant le titre ci-dessus seront désormais désignés : *Comptabilité*, année. Les papiers qu'ils renferment ne sont pas toujours numérotés.)

8. Ce copiste Brice, au service du Roi encore en 1771 (A.N. 0[1] 3027[1], Fontainebleau, n° 110), est probablement le fils ou un parent proche du copiste Brice de l'Opéra, presque aveugle et âgé de soixante-six ans en 1751. Cf. Rosow, *op. cit.*, 163.

9. Cf., pour 1763, A.N. 0[1] 2887 : *États au net des dépenses*, 6ᵉ état, Comédies et Concerts (fᵒ 12); pour 1766, A.N. 0[1] 3015[5] : *Comptabilité*, 5ᵉ état, Comédies et Concerts, n° 21; pour 1770, A.N. 0[1] 2894 : *États au net des dépenses*, T. I, 10ᵉ état, Voyage de Fontainebleau (fᵒ 9 et 9 v°).

de copies nouvelles, des prêts de partitions, dont voici, résumées, les principales opérations :

1752 : pour les concerts de la Reine, prêts des *Indes Galantes,* de l'acte de *Pygmalion,* (15 L.); pour les divertissements de Fontainebleau et ceux de Versailles, fourniture de plusieurs copies dont celles des *Talents lyriques* (377 L.).

1754 : pour les divertissements de Fontainebleau, copies d'*Anacréon,* de *La Naissance d'Osiris,* etc. (1 021 L.), et pour la bibliothèque du Roi, copie de deux partitions de *Castor et Pollux :* une simple à 72 L., une générale à 120 L., les deux reliées pour 4 L. (soit 196 L.).

1756 : pour les concerts de la Reine, prêt d'un *Zoroastre* (24 L.).

De 1758 à 1761, pendant la guerre de sept ans, alors que les réjouissances de Fontainebleau cessent, les divertissements versaillais prolifèrent. Pour ceux-ci, Durand loue une douzaine d'œuvres pour les concerts de la Reine, dont *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, Hippolyte et Aricie, Zaïs, Dardanus* (294 L.).

1762 : pour les ballets donnés à Choisy et à Versailles, copies pour la symphonie de la tempête d'*Hippolyte et Aricie,* etc. (237 L.).

1763 : pour le divertissement de la Cour, copie des *Boréades* et autres ouvrages (1 250 L. 15 s.).

1765 : pour id., changements faits dans *Les Incas* et *Les Sauvages,* l'acte de *La danse* des *Talents lyriques,* la copie à neuf de l'acte de *Bacchus et Erigone* (*Le Temple de La Gloire,* II).

1769 : pour les divertissements de Fontainebleau, copies de *La Princesse de Navarre,* prêt des *Sauvages* et de *Dardanus* avec quelques ajouts [10].

Le budget des « Menus » investit des sommes importantes dites « dépenses imprévues » pour financer entre autres choses ces exercices. Ceux-ci, rétribués à titre de gratifications, augmentent les pensions annuelles des copistes, variant de 1 000 à 2 000 livres. Selon l'usage, tout travail rémunéré implique un mémoire détaillé, qui, après l'avis favorable des responsables, est résumé dans les cahiers de comptabilité ou registres de synthèse. Chacun de ces registres renvoie pour une année à un, deux ou trois cartons qui contiennent les mémoires sus-nommés, les pièces justificatives des fournisseurs, les ordres de paiements, etc. L'état des

---

10. Cf. les cartons *Comptabilité* suivants : pour 1752, 0^{1} 2991^{1}, Comédies et Concerts, sans n°, et 0^{1} 2992^{2}, Voyage de Fontainebleau, sans n°; pour 1754, 0^{1} 2995^{2}, Voyage de Fontainebleau (avant dernier feuillet), et 0^{1} 2996^{5}, Comédies et Concerts, six premiers mois, sans n°; pour 1756, 0^{1} 2999^{4}, Comédies et Concerts, six derniers mois, n° 9; pour 1758-1761, 0^{1} 3005^{1}, Comédies et Concerts, n° 28; pour 1762, 0^{1} 3006^{2}, Comédies et Concerts, n° 39; pour 1763, cf. n. 11; pour 1765, 0^{1} 3013^{5}, Voyage de Fontainebleau, n° 27; pour 1769, 0^{1} 3022^{9}, Voyage de Fontainebleau, n° 76. Ni les travaux de Durand concernant d'autres compositeurs, ni les nombreuses copies de Brice des œuvres de Rameau et de ses contemporains ne figurent dans cette liste.

copies des *Boréades* dormait dans l'un d'eux, sous un amas de factures; en voici la transcription [11] :

« 1763 Comédies et Concerts (n° 34)

M. Durand copiste

346 L. ÉTAT DES COPIES DES BORÉADES

Tragédie en musique que le Sieur Durand a fait pour être répétée à Versailles le mois d'Avril dernier de la présente année 1763.

	La partition générale en cinq actes	96 L.
	Les rolles	30 L.
	La partition des chœurs..................	12 L.
visé et	22 parties de chœurs	44 L.
enregistré	6 copies de violon......................	60 L.
	2 copies de hautbois, 2 bassons, 1 alto	36 L.
	2 basses de grand chœur.................	16 L.
	2 basses générales	40 L.
	Cors et contrebasse	12 L.
		346 L.

Je certifie le présent mémoire véritable, à Paris ce dix juin 1763. Francœur ».

Avant de développer successivement les diverses informations que fournit ce document concernant la datation, les instruments d'origine et les répétitions, il est utile d'établir clairement les liens de l'état Durand avec les sources du fonds Decroix.

III

ÉTAT DES SOURCES

Les seules sources musicales des *Boréades* datant du XVIIIe siècle actuellement connues, sont les suivantes : deux partitions manuscrites (B.N., Mus., Rés. Vmb. ms. 4 et Vm^{2} 396) et un matériel vocal et instrumental incomplet (*ibid.*, Vm^{2} 398). L'ensemble est entré à la Bibliothèque Nationale en juin 1843, avec le don de la famille

11. A.N. 0^{1} 3008^{1} : *Comptabilité*, 1763, Comédies et Concerts, n° 34.

Decroix [12]. Il n'est pas dans notre intention d'étudier ici comment Decroix a formé ce fonds constitué pour l'essentiel de copies manuscrites, ou d'établir à quelles sources se sont référés les copistes engagés. Nous nous en tiendrons au problème des *Boréades.*

En examinant les sources Rés. Vmb. ms 4 et Vm² 398 et en les comparant avec l'état des copies de Durand, il apparaît que : 1° on identifie aisément la main de Durand dans l'intégralité de la partition d'orchestre, dans la quasi-totalité des rôles et, à titre de copiste et correcteur, dans plusieurs parties instrumentales; 2° la momenclature des instruments ne diffère que par des détails mineurs (cf. tableau p. 164-165); 3° le nombre des parties concorde de l'une à l'autre source. En effet, si l'inventaire des A.N. signale l'existence de 41 fascicules plus les rôles (non comptabilisés), alors que le nombre des parties du matériel Vm² 398 de la B.N. s'élève à 37 fascicules plus 12 rôles, le réajustement s'opère parfaitement en ajoutant à ces derniers les parties qui manquent dans le matériel conservé, à savoir : 2 parties de violon, 1 taille et 1 basse générale.

Grâce à ces constatations, les sources Decroix des *Boréades* se pourvoient d'une valeur appréciable. Ce « Ramoneur » inconditionnel réussit à acquérir, dans des circonstances qui nous échappent, des documents provenant de la Bibliothèque de Musique du Roi.

Description des sources.

N° 1202 — *Boréades (Les),* partit. ms. rel. in-4°, 102 ff.; Rés. Vmb. ms. 4 (ancienne cote : Vm² 397).

Volume avec foliotation de 1 à 102 v° ajoutée au crayon; le feuillet 17 *bis* correspond à une version différente de la contredanse finale du 1er acte; au feuillet 60 succède le feuillet 60 *bis* par suite d'une erreur de numérotation. A l'exception de la contrebasse, toutes les parties Vm² 398 figurent dans la partition.

Copié par Durand en 1763, ce manuscrit comporte quelques ratures et « collettes ». Au cours des répétitions, un musicien (Rebel ou Francœur) a précisé au crayon rouge des indications touchant à l'interprétation (tempi, phrasé) et a rectifié des erreurs de notes et de chiffrages de mesures. L'identification de diverses annotations autographes de Rameau relatives à l'orchestration de l'ouverture, à des changements de clés, etc., ont nécessité l'abandon de sa cote Vm² 397, puis sa mise à la Réserve. En marge du feuillet 39 v°, Rameau fait allusion à sa partition autographe, hélas perdue [12 bis].

12. Cf. Élisabeth Lebeau, « J. J. M. Decroix et sa collection Rameau », in *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson* (Paris, 1955), II, p. 81-91.

12 *bis.* Thomas Green a identifié récemment des bribes de cette partition au verso de deux « collettes » des pages 5 et 18 du manuscrit autographe de *Zéphire,* conservé à la Bibliothèque Nationale (Cons. Ms. 372). Cf. Th. Green, « Les fragments d'opéras dans la partition autographe de *Zéphire* », communication à paraître dans les Actes du Colloque international de musicologie, Dijon, 21-24 septembre 1983.

N° 1201 — *Boréades (Les)*, partit. ms. rel. in-fol., 296 p.; Vm² 396.

Au bas de la page de titre, sur la « collette » déchirée masquant partiellement l'énigmatique ex-libris « A Messieurs les Banquiers », on lit la mention « copié par Desser[re] ». Le papier employé comporte pour seul filigrane : / Fin de / Montgolfier / Dannonay / 1771, contremarque : grappes de raisins (les barres obliques séparent les cartouches). Cette date implique seulement que le manuscrit n'a pu être copié auparavant. En effet, un autre volume du fonds Decroix (n° 1245, *Temple (Le) de La Gloire*, partit. ms. rel. in-fol.), que différentes mains ont accompli, présente le même filigrane et s'ouvre sur une page de titre d'aspect semblable, portant à même le papier l'indication « copié par Desserre en 1786 ». Temporairement, on proposera pour la réalisation du volume Vm² 396, une date comprise entre 1771 et 1786. Quant au problème Desserre, on émettra deux hypothèses : ou il dirige une équipe de copistes et signe des ouvrages qui ne sont pas de sa main; ou, plus probablement, seule lui est redevable la calligraphie des pages de titres ajoutées au moment de la reliure. L'encadrement gravé (signé Daumont ex[cudit] sur Vm² 396) se retrouve sur le volume Vm² 383 : *Acante et Céphise*, du fonds Decroix n° 1198, pourvu des mêmes spécificités, mais sans la signature de Desserre. On pourrait assimiler le nom de Daumont à celui de l'éditeur qui collabora avec Mlle Castagnéry et Mrs Bayard, Le Clerc et Le Menu à la gravure des actes des *Surprises de l'Amour* dans leur version de 1757.

C'est à l'auteur de l'avertissement préliminaire, Decroix d'après Élisabeth Lebeau [12], que l'on doit la légende selon laquelle la mort de Rameau aurait empêché les répétitions : « Cette tragédie est le dernier ouvrage de musique de Rameau. L'Académie Royale de Musique en allait faire la répétition, lorsque l'auteur mourut en septembre 1764. La représentation n'eut pas lieu. Le poème et la musique n'ont pas été gravés, ni imprimés. L'auteur du poème n'est pas connu ».

L'intégration dans le manuscrit Vm² 396 de la partie de contrebasse, n'existant que sous forme de partie séparée, et d'autre part de la basse du clavecin, écrite exclusivement sur la partition d'orchestre, nous incite à conclure que son auteur a travaillé sur les deux sources Vm² 398 et Rés. Vmb. ms. 4. Au chapitre des différences, notons la suppression des chiffrages du continuo intermittent et une terminologie nettement italianisante.

N° 1203 — *Boréades (Les)*, parties séparées, in-4° ms.; Vm² 398.

Il reste quarante-neuf fascicules comprenant : douze rôles, vingt et une parties de chœur, une partition des chœurs et quinze parties instrumentales (cf. p. 164-165). Le continuo n'a pas fait l'objet d'une partie distincte. Certains fascicules annotés au crayon rouge et noir, et porteurs pour trente-deux d'entre eux de noms d'interprètes, témoignent de leur usage aux répétitions. Les neuf parties titrées *Abaris* expliqueraient l'évocation par Decroix en 1776 de la « tragédie d'*Abaris* », inconnue du public [13]. Probablement possédait-il ces manuscrits avant cette date.

En 1763, Durand ne se charge pas de l'ensemble des travaux mais en supervise la réalisation. Lui reviennent dix rôles — tous excepté Calisis et Abaris (annoté) — et plusieurs parties instrumentales — 1er dessus de hautbois et flûte, 2e dessus des mêmes, 2e violon et hautbois, 1er et 2e cor partiellement semble-t-il, et sous

13. J. J. Marie Decroix, *L'Ami des arts* (Amsterdam, 1776), p. 154.

A.N. état Durand	B.N. sources musicales	Interprètes	Copistes	Remarques complémentaires
Partition générale Coût : 96 L.	Partition générale, Rés. Vmb. ms. 4 Coll. Decroix n° 1202		Durand	1re copie (1771-1786), signée Desser[re], coll. Decroix n° 1201, B.N. Vm² 396 2e copie XIXe siècle, B.N. D 8063
Parties séparées	Parties séparées, Vm² 398 Coll. Decroix n° 1203			
Les rôles Coût : 30 L.	12 fascicules titrés *Les Boréades*			
	1 Abaris, 1 Alphise	sans	Durand	
	1 Abaris, 1 Calisis	sans	Copiste D	Second fascicule du rôle d'Abaris prévu pour une doublure, en l'occurence, peut-être Mr Muguet (*infra*, p. 175)
	1 Borilée	M. Gélin	Durand	
	1 Adamas, 1 Borée, 1 Apollon	M. Larrivée	Durand	
	1 nymphe, 1 Sémire	Mlle Dubois L.	Durand	
	1 Polymnie, 1 Amour	Mlle Bertin	Durand	
Partition des chœurs Coût : 12 L.	Partition des chœurs Vm² 398 titrée *Les Boréades Tragédie*		Copiste A [Marvereau ?]	Partition destinée au chef des chœurs pendant les répétitions; probablement B. de Bury
22 parties de chœur Coût : 44 L.	21 fascicules titrés *Les Boréades :*			Récapitulation des parties de chœur :
	1er dessus	Mlle Canavas	Copiste A	4 1er dessus
	2e dessus	Mme Dechèvremont	Copiste A	4 2e dessus
	Haute-contre	M. Bazire	Copiste A	4 hautes-contre
	Taille	M. Daigremont	Copiste A	3 tailles
	Basse	M. Joguet	Copiste A	6 basses
	3 1er dessus	Mlle Bouillon	Copiste B	
		Mlle Bertin	Copiste B	
		Mlle Favier	Copiste B	
	3 2e dessus	Mlle Dubois C.	Copiste B	
		Mlle Desjardins	Copiste B	
		Mlle Aubert	Copiste B	
	5 basses	M. Caze	Copiste B	
		M. Abraham	Copiste B	
		M. Lévesque	Copiste B	
		M. Bosquillon	Copiste B	
		M. Guérin	Copiste B	
	3 hautes-contre	M. Le Bègue	Copiste C	
		M. Camus L.	Copiste C	
		M. Doublet	Copiste C	
	1 taille	M. Joly	Copiste E	Il semble logique de conclure à la perte d'une partie de taille
	1 taille	M. Charles	Copiste F	

A.N. état Durand	B.N. sources musicales	Interprètes	Copistes	Remarques complémentaires
6 copies de violon Coût : 60 L.	4 fascicules titrés *Les Boréades* : 1er violon 2e violon et hautbois 2e violon 2e violon	 M. Caraffe Camus et Boulleron sans Razetty et Francœur	 [Durand ?] Durand Copiste B Copiste D	Deux fascicules manquent. Se greffe ici un problème d'effectif (*infra*, p. 176-177)
2 copies de hautbois	2 fascicules titrés *Abaris* : 1er dessus de hautbois et flûte 2e dessus de hautbois et flûte	 sans sans	 Durand Durand	L'assimilation du timbre de ces instruments est fréquente au XVIIIe siècle, d'où l'adoption par Durand d'un terme générique
1 alto	1 haute-contre et taille de violon titré *Abaris Tragédie*	sans	Copiste A	Là encore, il s'agit du terme générique utilisé pour désigner les « parties »
2 copies de basson Coût des cinq copies sus-nommées : 36 L.	1er et 2e basson titré *Abaris* 1er et 2e basson titré *Abaris Tragédie*	sans sans	Copiste E Copiste A	Ce qui implique quatre bassons en plus de ceux de la basse générale
2 basses de grand chœur Coût : 16 L.	2 fascicules titrés *Les Boréades Tragédie* : Basse de violon (2)	sans	Copiste A	Les interprètes de ces parties figurant sur les listes de répétitions (*infra*, p. 172) sont tous désignés comme violoncellistes sur les états de la Musique du Roi (*infra*, p. 183-184). On suppose que l'intitulé « basse de violon » correspond à une terminologie archaïsante et non à une spécificité instrumentale
2 basses générales Coût : 40 L.	1 fascicule titré *Abaris Tragédie* : Basse générale et bassons	sans	Copiste A	La mention du fascicule perdu, indique qu'il faut utiliser 2 bassons et 2 violoncelles
Cors	2 fascicules titrés *Abaris* : 1er cor 2e cor	 sans sans	 Durand Durand	D'après le manuscrit, les cors jouent en fa, en mib, en ut et en ré. Le copiste ne précise pas s'il s'agit de cors de chasse ou de cors d'harmonie (*infra*, p. 169-170)
Contrebasse Coût des deux copies sus-nommées : 12 L.	1 fascicule titré *Abaris* Contrebasse	sans	Copiste G	Première partie entièrement originale de cet instrument dans l'orchestre de Rameau

toute réserve le 1[er] violon —, quant au reste, il le confie à deux aides principales et cinq secondaires.

Le copiste (A) assure la partition du chœur et son détail — 1[er] dessus (Canavas) [14], 2[e] dessus (Dechèvremont), haute-contre (Bazire), taille (d'Egremont) et basse (Joguet) —, la basse générale [15] et ses éléments spécifiques — 1[er] et 2[e] basson (titré *Abaris Tragédie*) et les deux basses de violon —, enfin la partie de haute-contre et taille de violon et, dans le rôle d'Abaris copié par Durand, le dernier air « Que l'amour embellit la vie ». Son écriture, très appliquée, peu appuyée, par la forme sensiblement carrée des lettres, la petitesse des noires et le tracé coudé vers le bas des guidons, se distingue expressément des autres. Les similitudes graphologiques qu'elle présente avec celle de Marvereau, auteur de la copie tardive des *Paladins* (B.N., Vm² 400), nous incitent à assimiler, avec circonspection, Marvèreau au copiste A. Les années séparant les manuscrits expliqueraient l'écriture plus maîtrisée des *Paladins*.

Le copiste (B) réalise onze parties de chœur : 1[er] dessus (Bouillon, Bertin, Favier), 2[e] dessus (Dubois C., Desjardins, Aubert), basses (Caze, Abraham, Lévèque, Bosquillon, Guérin), et le 2[e] violon (sans interprète). Bien que sa tendance à centrer les queues du bas des blanches se retrouve sous la plume du copiste A, sa manie de déployer la clé de sol, de grossir les noires et de sophistiquer les guidons, permettent de l'individualiser.

On peut classer selon leurs particularités d'écriture, les autres fascicules en cinq groupes :

C) Trois hautes-contre (Lebègue, Camus L., Doublet) : hampes des croches en épingles à cheveux, guidons redressés en boucle.

D) Deux rôles (Abaris annoté, Calisis), 2[e] violon (Razetty et Francœur) : accent circonflexe systématique sur le mot « scène », hampes basses des blanches à droite, guidons en forme de S allongé.

E) Une taille (Joly), 1[er] et 2[e] basson (titré *Abaris*); pour le texte musical, écriture très appuyée, inclinée légèrement à gauche, guidons ondulés puis descendants.

F) Une taille (Charles) : graphisme caractéristique de la clé d'ut et du dièse à l'ancienne.

G) La contrebasse; écriture écrasée, malhabile, trait de la double croche à l'extérieur dans la formule « croche pointée double ».

Sans risquer une identification, nous citerons les copistes susceptibles d'avoir collaboré en 1763 à la tâche de Durand, outre Marvereau : Dumas [16], Brice, Houbaut, Roëser, Bazire et Girault.

Par ailleurs, il existe une source plus tardive :

— *Boréades (Les)*, partit. ms. rel. in-fol., 297 p.

Réplique de Vm² 396, copiée au XIX[e] siècle, conservée à la B.N. sous la cote D 8063 et provenant du fonds du Conservatoire, n° 27940.

---

14. Afin d'éviter les confusions, nous ferons suivre les fascicules du nom de leur interprète ou d'une autre particularité.
15. On peut supposer qu'il copia la seconde basse générale perdue.
16. Dumas entra au service des « Menus » en 1753, sur les recommandations de Brice. Cf. A.N. 0¹ 2996⁷ : *Comptabilité*, 1754, Divers, sans n°.

Pour compléter ces informations, signalons les deux éditions critiques inédites de Mary Terey-Smith : *J. Ph. Rameau : Abaris ou Les Boréades; a critical edition,* diss. Rochester, Eastman school of music, 1971, vol. II, 355 p., et de John-Eliot Gardiner, gravée sur plaques, propriété des Éditions Stil. D'autre part, le fac-similé du manuscrit de Durand (B.N., Rés. Vmb. ms. 4), a été édité, avec une préface, par A. Geoffroy-Dechaume (Paris, Stil, 1982). Enfin, une *1re Suite d'orchestre* tirée des *Boréades* a été réalisée en 1974 par Marc Vaubergoin (Paris : Éd. françaises de musique - Technisonor, [1974])[17].

Le tableau des p. 164-165 présente un synopsis de ces différentes sources.

IV

POUR UNE DATATION PRÉCISE

Avec le printemps de l'année 1763 est venu l'ultime chef-d'œuvre ramiste. Depuis son *Linus* mystérieusement disparu, Rameau délaisse la tragédie lyrique au profit d'œuvres plus courtes. En dix ans il compose deux pastorales, quatre actes de ballet, une comédie lyrique; polémiste acharné, il écrit cinq textes théoriques dont l'imposant *Code de musique pratique,* la *Lettre à d'Alembert,* et les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie;* perfectionniste inlassable, il remanie *Castor et Pollux, Zoroastre, Hippolyte et Aricie;* aucun répit, aucun temps mort. Une dernière fois pourtant, après l'achèvement des *Paladins* en janvier 1760, la tragédie en musique, reflet luxurieux de l'art oratoire classique, le séduit.

Traditionnelle dans sa structure et avant-gardiste dans son langage, à peine une réminiscence d'*Hippolyte et Aricie,* à peine un parfum des *Paladins,* chargée d'audace et de génie; telle est la tragédie des *Boréades,* à laquelle Rameau donne sa forme définitive en 1763. C'est du moins notre thèse. On peut y opposer deux objections.

L'état des copies représente-t-il un moyen de dater l'œuvre ? Si ce n'est le seul, c'en est un de toute façon, mais à une condition : il faut que ce soit la première copie, car, et c'est bien là que pourrait se dresser la controverse, il en existe parfois plusieurs. Ainsi, *Le Devin du village* de Rousseau de 1752 figure à nouveau sur la liste des travaux de Durand en 1763. Pourquoi réitérer ces opérations ? D'abord par économie : on les préfère à la gravure trop onéreuse et réservée à certaines œuvres privilégiées. Si la bibliothèque de l'Opéra possède un exemplaire disponible de la partition souhaitée, on le loue pour la somme de 12 ou 15 livres. Ensuite par obligation : quand les importants remaniements de l'auteur

17. On regrettera l'emploi des trompettes que l'auteur (p. 43) « légitime » en leur inventant des parties d'origine.

nécessitent une nouvelle mise au net, ou quand l'œuvre est tout simplement égarée.

La seconde objection découle directement de la première. Existerait-il un état des copies des *Boréades* antérieur à celui de 1763 ? Les Archives Nationales possèdent la comptabilité du département des « Menus » pour les années 1710, 1715, et, pour chaque année, de 1740 jusqu'à la Révolution. Nous avons dépouillé soixante de ces cartons et registres (de 1740 à 1778) et quarante-six provenant de diverses séries sans trouver la trace d'un autre état des copies ou document contrariant la date de 1763. D'où la fermeté de notre thèse; un seul état, une seule date.

S'interroger sur les raisons fondamentales qui suscitent ces commandes, constitue la curiosité motrice nécessaire au déroulement de l'Histoire. Deux possibilités se présentent. Ou bien le Roi souhaite enrichir sa bibliothèque de telle œuvre; le copiste est alors sollicité pour une partition confiée une fois terminée au soins du relieur. Pour un exemplaire in-folio en veau, le coût varie de 2 L. 10 sols à 3 L. [18]. Ou bien les responsables des « Menus » prévoient la représentation de telle œuvre au programme des festivités de Cour : dans ce cas, pour les répétitions et les concerts, le copiste doit obligatoirement procurer aux musiciens les partitions d'orchestre, de chœurs et les parties séparées. Le détail des parties séparées des *Boréades* à présent connu grâce à l'état des copies, fournit, outre la preuve du projet de création des *Boréades* à la Cour, la matière d'une réflexion sur les instruments d'origine.

V

LES INSTRUMENTS D'ORIGINE

Les sources musicales des *Boréades* que possède la Bibliothèque Nationale, en raison de l'état incomplet du matériel d'orchestre et des différences existant entre les parties séparées et la partition générale, posent des problèmes de choix d'instruments. Leur comparaison avec celles des Archives Nationales résorbe ces hésitations (cf. tableau comparatif, p. 164-165), mais nécessite néanmoins quelques explications.

---

18. A.N. 0^1 3002^1 : *Comptabilité*, 1758, Comédies et Concerts, « mémoire des ouvrages nécessaires pour le service du Roy (...) Sieur Brice (...) », sans n° (dernière dizaine de feuillets). « Reliure des livres de musique in-folio reliés en veau, prix fait à 2 L. 10 sols par chacun livre ». « Reliure des volumes de musique in-folio reliés en parchemin vert, prix fait à 2 L. par chacun volume ». A.N. 0^1 3004^1 : *Comptabilité*, 1760, Comédies et Concerts, n° 8, « mémoire du Sieur Brice » : « On a fait relier deux partitions générales in-folio et manuscrits des opéras d'*Hippolyte et Aricie* et de *Proserpine* (...), à raison de 3 L. par chacune partition reliée en veau ».

La *contrebasse,* bien que présente sur l'état des copies de Durand et jouissant d'une partie séparée, ne figure pas sur la partition d'orchestre. L'oubli du copiste constituant une réponse trop simpliste à cette énigme, nous proposons l'hypothèse suivante. Puisque l'œuvre se doit de divertir la famille royale, Rameau, désireux d'exaucer les penchants du Dauphin pour la contrebasse, en intègre une à son orchestre déjà complet. En effet, le Dauphin pratique assidûment cet instrument, au point qu'il nécessite des séances d'entretien et de réparation [19].

Accepter cette supposition corroborerait notre conviction que l'œuvre était achevée au printemps 1763 et qu'elle subit quelques remaniements en vue d'une création à la Cour.

Le cas des *trompettes* ne cultive pas l'ambiguité; le nom de Caraffe, violoniste et trompettiste à l'Opéra, inscrit sur le fascicule du 1er violon, ne constitue pas à lui seul un argument favorable à leur intégration dans l'orchestre. Il est clair, à la lecture des manuscrits, que Rameau n'en souhaite pas. Il connaît parfaitement cet instrument pour l'avoir valorisé dans *Acante et Céphise* en 1751, et sait que, puisque tant l'orchestre de Versailles que celui de Paris en disposent en permanence, sa participation éventuelle n'entraînerait ni problème de fabrication, ni problème de transport, contrairement aux cors et aux clarinettes.

Les *cors,* à l'aube de leur succès dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, occasionnent des frais supplémentaires car n'étant pas encore chromatiques, l'interprétation d'une seule œuvre en exige plusieurs paires. En 1753, le Duc d'Aumont commande spécialement à Carlin sept paires de cors de chasse en « C sol ut, en D la ré, en F ut fa, (...) une paire en E si mi, en B fa si, en A mi la, et une autre en G ré sol » [20]. Leur transport contraint le corniste Hébert en 1763 à louer une chaise individuelle à leur intention afin d'éviter tout endommagement pendant le voyage de Paris à Choisy. Malgré la présence de Molidor et Chindelar aux répétitions des *Boréades* (cf. *infra,* p. 172), engagés en qualité de « cor de chasse » de la Musique du Roy [21], et la valeur évocatrice de ces

19. En témoigne le document suivant (A.N. 0[1] 3008[1] : *Comptabilité,* 1763, Comédies et Concerts, n° 30) :

« 1763 (n° 30)	Comédies et Concerts	
visé et	S. Antonio musicien	
enregistré	Pour Monseigneur le Dauphin, sa contrebasse	
	4 montures à 24 L.	96 L.
	4 petites roues avec ressorts	12 L.
	4 chevilles de bouy [buis]	2 L.
		110 L ».

20. A.N. 0[1] 2994[1] : *Comptabilité,* 1753, Dépenses imprévues pour les six premiers mois, 11e dossier : différentes dépenses, mémoire sans n°.

21. A.N. 0[1] 3009[5] : *Comptabilité,* 1763, Voyage de Fontainebleau; cf. les différents états des musiciens.

instruments dans l'œuvre, on ne doit pas négliger la possibilité de l'utilisation de cors d'harmonie avec tons de rechange, plus justes et plus maniables, en usage depuis 1760 environ. L'imprécision des manuscrits ne permet pas de dissiper l'incertitude.

Le cas des *clarinettes* se révèle plus complexe. Pas de parties séparées, pas de trace sur l'état des copies, seulement quelques notes de la main de Rameau sur le manuscrit, uniquement dans les deux premiers mouvements de l'ouverture. Par la suite, aucune indication spéciale n'éclaire les intentions de l'auteur. Placer ou non des clarinettes dans l'ensemble des *Boréades*, reste un point litigieux que la seule intuition ne peut trancher. Quelques éléments concrets extraits des Archives Nationales ont déterminé notre choix.

De toute évidence, Rameau craint de ne pas disposer de clarinettes, puisqu'il écrit au début du deuxième mouvement de l'ouverture : « S'il y a des clarinettes, elles joueront les parties des violons et les bassons celles des basses qu'il faudra néanmoins copier partout ». En effet, leur intervention dans un orchestre, encore plus que celle des cors, grossit le budget des « dépenses imprévues » du département des « Menus », que Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté tente de réduire désespérément. En 1762, le trésorier Hébert rembourse à Demonville fils, secrétaire à Versailles : « (...) la somme de trois mille six cent soixante et une livres et quatorze sols pour dépenses par lui faites à l'occasion des spectacles représentés à la Cour (...) et pour d'autres objets; sçavoir (...) 600 livres au Sieur Gohan Gott pour deux paires de clarinettes (...) » [22].

A titre comparatif, il faut savoir que ces mêmes 600 L., en 1763, représentent la pension annuelle du portier de l'hôtel des « Menus » [23]. En 1763, une opération du même type se renouvelle [24] :

« M. Caillot, 432 livres.

Pour une paire de clarinettes fait par ordre de Monsieur le Duc de Duras.	10 louis
Frais de voiture de 6 personnes pour le voyage de Versailles	2 louis
Total	12 louis d'or
Plus le payement des dits musiciens	6 louis
	18 louis ».

(A cette époque, le louis d'or vaut 24 livres, d'où la somme totale de 432 Livres.) S'agit-il de clarinettistes engagés pour une répétition des *Boréades* à Versailles, ou pour les divertissements de Choisy, auxquels

22. A.N. 0[1] 2886 : *États au net des dépenses,* 1762, 6[e] état, Comédies et Concerts, f° 64-64 v°.

23. A.N. 0[1] 3010[1] ; *Comptabilité,* 1763, 15[e] état, Dépense des magasins, « Gages des employés des Menus-Plaisirs du Roy » (deux derniers feuillets).

24. A.N. 0[1] 3008[1] : *Comptabilité,* 1763, Comédies et Concerts, n° 32.

effectivement Flieger et Gaspard participèrent en juin 1763 ? L'imprécision de date autorise toutes les suppositions. On le voit, si problèmes matériels il y a, ils se règlent avec ce puissant moteur des actions humaines qu'est l'argent.

Après l'achèvement des copies, peut-être au cours d'une réunion de travail, Rameau décide d'ajouter des clarinettes, répondant à l'engouement unanime pour cet instrument. Depuis son insertion dans l'orchestre de *Zoroaste* et d'*Acante et Céphise,* et grâce à la diffusion des concerti de Stamitz, la clarinette jouit d'une faveur grandissante auprès d'un large public, englobant francs-maçons, bourgeois et aristocrates. Au point qu'en 1765, moins d'un an après la mort de Rameau, l'un des surintendants de la Musique, à la demande de la Cour, engage des transcripteurs : « Je certifie que Mr Roëser a fourni pour le service du Roy trente airs à arranger pour les clarinettes et les cors dont le prix a été convenu à six livres chacun, à Versailles, ce 9 février 1765. Bernard de Bury » [25].

En somme, la participation des clarinettes à l'orchestre des *Boréades* se limite à deux possibilités; soit elles ne jouent que dans les deux premiers mouvements de l'ouverture, solution à notre gré infirme; soit elles s'assimilent aux 1er et 2e dessus de symphonie, comme celles d'*Acante et Céphise,* et interviennent par conséquent à chaque indication « tous » relative aux 1er et/ou 2e dessus, ce, exclusivement dans les rares airs, danses, symphonies, confiés dès leur début à l'intégralité des timbres des dessus. Considérant les faits relatés, cette seconde solution, bien que suscitant la controverse, nous semble la plus souhaitable.

Les *petites flûtes* mentionnées clairement sur le manucrit associent leur timbre à celui du tambourin, simple coutume à respecter.

Si la nature des instruments d'origine s'éclaire à la lumière de l'état Durand, l'effectif de l'orchestre reste obscur. C'est ici que de nouveaux documents des Archives Nationales ayant trait aux répétitions apportent une réponse pragmatique.

VI

LES RÉPÉTITIONS

D'une part, les sources de la B.N. (parties séparées Vm² 398 et partition Rés. Vmb. ms. 4) portent des notes griffonnées probablement lors de répétitions (cf. *supra,* p. 162 sqq.); quant au folio d'avertissement de la copie Vm² 396, son rédacteur (Decroix, cf. *supra,* p. 163) précise : « (...) L'Académie Royale de Musique en allait faire la répétition, lorsque l'auteur mourut en septembre 1764 (...) ».

---

25. A.N. 0¹ 3013 : *Comptabilité,* 1765, 5e état, Comédies et Concerts (n° 26 *bis*).

D'autre part, dans l'état des copies des A.N., Durand mentionne que son travail a permis de répéter la tragédie au « mois d'avril dernier de la présente année 1763 ». Aucune preuve ne confirme ou ne dément le projet de créer *Les Boréades* à l'Opéra en automne 1764, allégué par Decroix. En revanche, les informations de Durand se révèlent tangibles. Il y eut en effet des répétitions : une première à Paris le 25 avril et, deux jours plus tard, une seconde, effectivement à Versailles, le 27 avril de l'année 1763, révélation précieuse que nous livrent les deux documents suivants [26] :

« Repettition
à paris
Lundy 25 avril
de la tragédie
des Boréades

Liste pour M. de la ferté qui contient les Ms. et Delles de la musique du Roy qui faut faire venire de Versailles à paris Lundy prochain au magazin rue St-Nicaize pour repetter Les Boréades il faut y être à Quatre heures afin que l'on puisse retourner debonheur à Versailles.

Mlles	Desjardins	Mrs	Bury	Mrs	Guillemin [Guillemain]
	Bouillon		Cardonne		Mathieu
	Favier		Joguet		Besson
	Bertin		Guérin		Guénin
			Bosquillon		Huet
			Abraham		Dumignot
			Levesque		Vernon
			Caze		Gautro
			Le Bègue		Rouseau [Rousseau]
			Bazir		Desjardins
			Doublet		Molidor
			Le Camus L.		Chidelar [Chindelar]
			Daigremont		Mitoyen
			Charle		Jadin
			Joly		Brice ».

« Repettition
à Versailles
de la tragédie
des Boréades
Mercredy 27 avril 1763

Liste pour Monsieur de la ferté pour la repettition de la tragédie des Boréades Mercredy prochain 27 avril à Versailles.

Mlles	Arnoud	Mrs	Rebel	Mrs	Blavet
	Dubois L.		Francœur		Salentin
	Canavas		Rameau (il lui		Bureau
	Chevremont		faut un carrosse)		Caraffe
	Dubois C.		Jéliot		vallé
	Aubert		Gélin		Francœur C.
	Bertin		Larrivé		Rasetty
			Durand		Labbé
			Pilot		Giraud
			Muguet		Canavas L.
					D'ar [Dard] ».

26. A.N. 0^{1} 3009^{5} : *Comptabilité,* 1763, Voyage de Fontainebleau, « Voitures Spectacles ».

Pour les divertissements de Sa Majesté, le Premier Gentilhomme de la Chambre réunit la quintessence des musiciens de Versailles, de Paris et autres, provisoirement indépendants mais jouissant d'une excellente réputation. Les répétitions de l'ensemble de cet effectif élitiste scindé en deux points géographiques, posent des problèmes de transport que le service des voitures de la Cour résout en véhiculant au frais du Roi les musiciens. Les deux listes reproduites ci-dessus représentent les réservations des places pour les musiciens de l'état de Versailles allant sur Paris (1re liste); et celles des musiciens de l'état de Paris allant sur Versailles (2e liste), d'où la différence des noms inscrits sur des deux documents. Une seule exception, Mlle Bertin : demeurant à Paris, elle ne devrait figurer que sur la seconde liste. Sans doute s'agit-il d'une erreur due à quelques transformations opérées dans la constitution des dessus en 1763 [27]. Le budget des « Menus » absorbe donc tous les frais de ces séances de travail : prix des déplacements et indemnités pour les musiciens [28]. Afin de répartir équitablement entre les intéressés les inconvénients des transports, on s'efforce de varier les lieux de répétitions situés : soit à Paris, au magasin de l'Opéra rue Saint-Nicaise et sur le théâtre de l'Opéra; soit à Versailles, au théâtre de la Comédie, chez M. de Montfaucon aux Petites Écuries, à la salle des Ambassadeurs ou encore à la salle du Grand Maître; soit, plus rarement, chez des particuliers tels que le Maréchal de Richelieu, le Duc de Fronsac en son hôtel d'Egmont à Paris, ou le Duc d'Ayen à Versailles. Le nombre des répétitions, réduit à cinq pour un grand opéra, se répartit sur cinq à huit semaines. L'exemple de *Dardanus,* de *Scanderberg* et de *Castor et Pollux,* éclaire l'organisation du travail de préparation. Du 26 août au 14 septembre, chaque opéra bénéficie de trois répétitions : à Versailles le 26 août et à Paris pour toutes les autres [29]. Puis à Fontainebleau se succèdent : une unique répétition des machines le 4 octobre pour l'ensemble des spectacles, sorte de vérification du bon fonctionnement des engins, puis deux générales (*Dardanus* les 5 et 7 octobre, *Castor et*

---

27. Mlle Camus remplace Mlle Baurans. Mlle Bertin assure en plus de sa fonction de choriste quelques petits rôles; elle devait jouer Polymie et Amour dans *Les Boréades.*

28. A.N. 0[1] 2806 : *Extrait sur l'administration des « Menus » (...) février 1784,* Tarif des voitures à la suite de la Cour, p. 21. Pour les indemnités des musiciens, cf. A.N. 0[1] 2888 : *États au net des dépenses,* 1764, 6e état, Comédies et Concerts, p. 50-51.

29. A.N. 0[1] 3009[5] : *Comptabilité,* 1763, Voyage de Fontainebleau, sans n°. Répétitions de *Dardanus* les 26, 29 août et 7 septembre; de *Scanderberg* les 27 août, 12 et 24 septembre, une autre prévue le 19 septembre fut annulée; de *Castor et Pollux* les 3, 14 et 17 septembre. (La répétition du 26 août consacrée à *Dardanus* n'est qu'une déduction, le titre de l'œuvre n'étant pas mentionné.)

Pollux les 2 et 4 novembre), et enfin deux représentations (*Dardanus* les 8 et 15 octobre, *Castor et Pollux* les 5 et 9 novembre [30]).

Les répétitions des *Boréades,* outre les divers renseignements d'ordre matériel qu'elles nous ont permis de préciser, confirment en avril 1763 la création imminente de l'œuvre à la Cour, et, en complétant le projet de distribution annoté sur les parties séparées, cernent un effectif minimal du corps exécutant, élément fondamental pour une meilleure interprétation.

VII

LA DISTRIBUTION

Synthèse de plusieurs sources tant de la Bibliothèque Nationale que des Archives Nationales, cette distribution tente de reconstituer un effectif cohérent plus étroitement conforme à celui implicitement exprimé dans le détail de l'état des copies de Durand. Y sont énumérés : 1° les musiciens de l'effectif minimal dont les noms apparaissent soit concurremment sur les fascicules Vm² 398 de la B.N. et sur les listes de répétitions des A.N., soit uniquement sur ces listes-ci [dans ce cas entre crochets], avec l'attribution plus ou moins certaine de leur fonction; 2° les musiciens représentant l'effectif déduit de l'état de Durand, et supposés assurer les parties perdues et les parties inutilisées, vierges de toute annotation. Ces musiciens (*en italique*) ont été choisis arbitrairement parmi ceux que le Duc de Duras engage pour les divertissements de la Cour en 1763; ne suscite le doute que leur identification et non l'intitulé de l'instrument ou de la voix qu'ils animent [31]. A chaque cas arbitraire fera suite une explication dans le corps du texte.

Comme pour la majorité des spectacles de Cour, Rebel, Francœur et de Bury assurent la direction musicale des acteurs, choristes et symphonistes.

---

30. A.N. 0¹ 3008¹ : *Comptabilité,* 1763, Comédies et Concerts, « Mémoire de la Fruiterie du Roy, quartier d'octobre : Spectacles de Fontainebleau », n° 26 *bis* (f° 8).

31. Cf. Appendice, p. 183-184.

LES RÔLES

Abaris	Fils d'Apollon	[M. Jélyotte]
Alphise	Reine de Bactriane	[Mlle Arnoult]
Borilée	Prétendant boréade	M. Gélin
Calisis	Prétendant boréade	[M. Pillot ?]
Adamas	Grand prêtre d'Apollon	M. Larrivée
Apollon	Dieu de la Lumière, des arts et de la divination	M. Larrivée
Borée	Dieu du vent du Nord	M. Larrivée [M. Durand ?]
Sémire	Confidente de la Reine	Mlle Dubois L.
Une nymphe		Mlle Dubois L.
Amour	Personnage allégorique	Mlle Bertin
Polymnie	Muse de la Poésie lyrique	Mlle Bertin
Orithyie	Princesse (rôle muet)	une danseuse (?)
Abaris	Doublure	[M. Muguet ?]

Il est matériellement impossible à Larrivée d'assurer les trois rôles de basse, bien que son nom figure sur chacun des fascicules, puisque Borée et Apollon interviennent dans la même scène du cinquième acte. Étant donné les accointances psychologiques d'Adamas et d'Apollon, nous assignons ces deux rôles à Larrivée; quant à celui de Borée, la participation de Durand [32] aux répétitions (futur Pollux en 1773 à Fontainebleau), nous incite à le lui attribuer.

Pillot et Muguet, de par leur tessiture, peuvent chanter le rôle de Calisis (ténor actuel). Pillot, réputé dès 1760, s'apprête à succéder à Jélyotte, alors âgé de cinquante ans et à la veille de sa retraite définitive. En 1760, il joue Manco dans *Les Paladins;* en 1763, à Fontainebleau, il interprète Rustan dans la nouvelle version de *Scanderberg,* Aracas dans *Dardanus* et Mercure dans *Castor et Pollux;* en 1764, à Paris, pour l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra, il incarne le personnage de Castor. Par conséquent, le rôle de Calisis lui revient de droit. Quant à la fonction de Muguet, future célébrité, que sa présence aux répétitions nous oblige à préciser, sans doute se borne-t-elle à la doublure de Jélyotte. De 1748 à 1753, Latour et Poirier, membres de l'Opéra, assumaient déjà cette fonction.

LE CHŒUR

1er Dessus	Mlles	Canavas	*2e Dessus*	Mlles	Desjardins
		Bouillon			Aubert
		Favier			Dubois cadette
		Bertin			Dechèvremont
Hautes-contre	MM.	Bazire	*Tailles*	MM.	Charles
		Le Bègue			Daigremont
		Doublet			Joly
		Camus L.			*Marcou*
Basses	MM.	Abraham			Joguet
		Bosquillon			Lévesque
		Guérin			Caze

32. Ne pas confondre Durand basse-taille (rue de la Croix-des-Petits-Champs) avec Durand copiste de l'Opéra (rue Saint-Honoré). Cf. *Les Spectacles de Paris* (Paris, 1764), p. 12-13.

Marcou, employé aux spectacles de Fontainebleau comme surnuméraire, représente la partie de chœur perdue que l'on suppose de taille.

LES SYMPHONISTES

Violons

1er et 2e Dessus	Caraffe	Francœur neveu
	Guillemain	Razetty
	Mathieu	Camus cadet
	Besson	Boulleron [33]
	Guénin	Vallé
	La Mèche	*Decharmes*
	ou	ou
	Mondonville	*Aran*

Hautbois et flûtes

1er et 2e Dessus	[Blavet]	[Bureau]
	[Salantin]	[Desjardins]
	Poulliou ou *Palliou*	

Petites flûtes et tambourins.. Probablement les mêmes que ci-dessus.

Clarinettes

1er et 2e Dessus	*Flieger*	*Gaspard*

Cors de chasse

1er et 2e	[Molidor]	[Chindelar]

Haute-contre et Taille de violon (parties)	[Rousseau]	[Gautreau]

Plusieurs annotations sur le manuscrit impliquent la présence de quatre parties au moins.

Basses de violon	[Labbé]	[Huet]
	[Giraud]	[Vernon]
	[Canavas L.]	*Picot*
	Antonio	*Talois*

Bassons

1er et 2e et basse générale	[Dard]	[Mitoyen]
	[Jadin]	*Blaize*
	Vocheris	*Dralle* [34]
Contrebasse	[Dumignot]	
Clavecin	[Cardonne]	
Copiste	[Brice]	

33. Seul nom à ne figurer que sur le fascicule « 2e violon et hautbois » de la B.N., et nullement sur les listes des répétitions des A.N.; néanmoins présent aux divertissements de Fontainebleau et Choisy en 1763.

34. En dépit de leur absence aux divertissements de la Cour, le service de la Musique du Roi aurait pu solliciter Vocheris et Dralle, instrumentistes à l'Opéra depuis 1763 et 1748, pour assurer les six bassons nécessaires.

Les six copies de violons conduisent naturellement à proposer douze interprètes. Le fascicule intitulé « 2e violon et hautbois », qui semblerait *a priori* présenter une objection, confirme au contraire par l'indication des noms de deux violonistes, Camus et Boulleron, d'abord notre déduction, ensuite l'éventualité que trois musiciens lisent une même partition [35]. Parmi les violonistes cités, quatre appartiennent en 1760 à la bande des « vingt-quatre violons du Roy » : Louis Joseph Francœur, Pierre Antoine Amédée Razetty, engagé le 18 décembre à la place de Pierre Goüin Delalande, Charles Alexandre Vallé, et enfin l'un des fils Caraffe [36].

Cinq hautbois et flûtes forment le nombre de bois aigus utilisés couramment dans les orchestres du XVIIIe siècle, tant dans celui de l'Opéra dès 1751, que dans celui de Fontainebleau en 1763. Quant aux petites flûtes, l'indication du feuillet 79 de la copie de Durand en réclame un minimum de quatre, nombre habituel d'après les documents cités ci-après [37] :

> « Je [j'ai] reçu de Monsieur Levesque quatre vint dix livre pour quatre petites flûtes que je luy et [ai] fourni. Fait à paris ce 5 may 1753. Sallantin ».
>
> « Mémoire des instruments fourny pour la chapelle et commandé par une lettre de Monsieur Levesque et anvoyé à Mr Brice garde de la Bibliothèque de Musique à Versailles, le 20 may 1764.

Deux petites flutes d'ébeine garnie d'ivoire à 2 corps et clef d'argent à 30 L. pièce	60
Deux autres petites flutes du bois à 2 corps à 18 L. pièce . . .	36
Deux autres flutes à bec d'ivoire livré le 26 mars 1763 à 48 L. pièce	96
Six petits sacs pour metre les six flutes	6
	198 L ».

Aux deux bassons de la basse générale s'ajoutent les quatre bassons des basses de grand chœur; conséquence probable de l'obsession de la « basse » fondement du langage harmonique, mais aussi nouveauté, car à cette date l'effectif des bassons se limite ordinairement à quatre.

Cette distribution implique donc quarante et un instrumentistes, vingt-deux choristes et dix solistes, soit soixantre-treize musiciens, effectif minimal qui se révèle soit timide comparé à celui des soixante-sept musiciens engagés pour *Ismène et Isménias,* petit opéra en trois actes donné à Choisy en 1763, soit insuffisant, comparé à celui des soixante-dix-neuf musiciens employés pour chaque tragédie à Fontainebleau. Une insuffisance résultant essentiellement de la différence quantitative des cordes et des choristes, ce que souligne le tableau suivant.

---

35. A cette époque, un musicien pratique fréquemment deux instruments, mais tous les documents des A.N. que nous avons lus attribuent invariablement la fonction de violoniste à Camus et Boulleron.

36. A.N.0¹ 842 : *Papiers du Grand Chambellan,* n° 44, « État des vingt-quatre joueurs de violon de la Chambre du Roy que Sa Majesté veut et ordonne être payés de leurs gages pendant la présente année 1760 ».

37. A.N. 0¹ 2992² : *Comptabilité,* 1753, Voyage de Fontainebleau, sans n°; A.N. 0¹ 3013 : *Comptabilité,* 1765, Comédies et Concerts, n° 25.

COMPARAISON DES EFFECTIFS DES ORCHESTRES DE LA COUR : 1763

	?	Fontainebleau	Choisy
	Les Boréades	*Castor, Dardanus*	*Ismène et Isménias*
Dessus	8	11	8
Hautes-contre	4	5	4
Tailles	4	4	3
Basses	6	10	8
Chœur	22	30	23
Violons	12	15 (avec trompettes et timbales)	13
Parties	2 [4]	2	2
Violoncelles	8	10	8
Contrebasse	1	0	1
Petites flûtes et tambourins	2 [4]	0	0
Flûtes et Hautbois	5	5	3
Clarinettes	2	0	4
Cors de chasse	2	2	1
Bassons	6	4	4
Clavecin	1	1	1
Symphonistes	41 [45]	39	36
Rôles	10	10	8
Total	73 [77]	79	67

Rameau approuve-t-il, en 1763, l'effectif de l'orchestre utilisé pour ses deux tragédies ? Son séjour chez la veuve Boucher, rue des Pains, à Fontainebleau, pendant toute la durée des divertissements, soit du 3 octobre au 12 novembre, nous en persuade [38]. La conclusion est qu'il faut grossir le chœur et les cordes des *Boréades* selon les données de Fontainebleau. L'ultime tragédie de Rameau, son ampleur restituée, sonnera alors telle qu'elle aurait sonné, si sa création avait abouti.

A l'issue de cet examen surgissent d'autres questions : à quelle qualité de public destine-t-on *les Boréades ?* Pour quelle occasion ? A quelle date et sur quel théâtre ? En guise de réponses, nous proposons une synthèse d'hypothèses et de déductions résultant des documents inédits déjà cités, mais qu'une autre pièce fondamentale des Archives Nationales colore de certitude.

38. A.N. 0^1 3009^5 : *Comptabilité*, 1763, Voyage de Fontainebleau, « État des logements (...) » (avant dernier document).

VIII

LA DESTINATION

« Pour le divertissement de la Cour... » précise le rédacteur du registre des dépenses de 1763; une Cour, qui pour s'échapper de l'ennui, revendique sans vergogne maintes réjouissances : opéras, concerts, ballets, comédies, bals, feux d'artifice, etc. Pourtant, depuis 1757, Papillon de La Ferté maintient la Cour dans un régime de semi-austérité en supprimant les grands spectacles de Fontainebleau. Mais le 10 février 1763, la France, en signant le traité de Paris qui met fin à la guerre de sept ans, déclenche une débauche de fêtes onéreuses dont la fameuse célébration de la paix, occasion légitime de dilapider les deniers du peuple. Quatre-vingt-dix-sept fournisseurs coopèrent à la préparation des festivités. Des dizaines d'ouvriers dirigées par quarante-huit maîtres de corporations différentes, miroiterie, gaze, soie, perruquier, maquilleur, coiffeur, gantier, confiseur, limonadier, pâtissier, etc., exécutent les multiples commandes. Alors qu'en 1757, les dépenses des « Menus » se réduisent à 679 059 livres, 17 sols et un denier, en 1763 elles atteignent près de deux millions de livres. En voici le détail [39] :

« 1.	Toilettes et toiles de la Cène	4 516 L.	3 s.	9 d.
2.	Fêtes de la chandeleur, fêtes solennelles, fêtes Dieu et Octave processions, poignées et brodes	9 617 L.	16 s.	9 d.
3.	Renouvellement	9 904 L.	5 s.	6 d.
4.	Gages, gratifications et récompenses annuelles	124 651 L.	8 s.	2 d.
5.	Menues fournitures	65 713 L.	12 s.	4 d.
6.	Comédies et Concerts	289 970 L.	17 s.	11 d.
7.	Spectacles à Choisy	73 582 L.	10 s.	7 d.
8.	Bals donnés à la Cour	71 881 L.	10 s.	10 d.
9.	Voitures de la Cour	83 500 L.	7 s.	2 d.
10.	Deuils	9 600 L.		
11.	Grand deuil	15 072 L.	17 s.	
12.	Lit de justice	7 126 L.	9 s.	7 d.
13.	Voyage de Compiègne	42 792 L.	9 s.	1 d.
14.	Voyage de Fontainebleau	511 532 L.	9 s.	7 d.
15.	Dépenses des magasins	116 684 L.	13 s.	11 d.
16.	Dépenses imprévues	206 936 L.	10 s.	8 d.
17.	Dépenses pour bâtiments	284 478 L.	17 s.	2 d.
18.	Dépenses des Princes	67 323 L.	9 s.	3 d.
	Total	1 994 886 L.	9 s.	3 d. ».

39. A.N. 0^1 2887 : *États au net des dépenses,* 1763, (1er feuillet). Sur un autre compte, issu de A.N. 0^1 3095^1 : *Dépenses générales; notices et mémoires, états divers,* le montant s'élève à 1 937 507 livres, 16 sols et 8 deniers.

Le train de vie du Roi saigne la France, blessée par la guerre; bilan : plus de colonies ou presque, des caisses vides, des dettes, des morts. Et la Cour s'amuse. Et le peuple gronde. L'insouciance, l'irresponsabilité, l'incapacité de Louis XV lui valent en 1763 un nouveau surnom : « le mal aimé ».

Au peuple en colère, on impose un *Te Deum,* tradition surranée impuissante à le réjouir d'une paix trop longtemps attendue, puis un feu d'artifice gâté par la pluie en ce 22 juin. A la Cour, pourquoi ne pas offrir une nouvelle tragédie de Monsieur Rameau ? N'est-il pas le compositeur officiel de Sa Majesté ? N'a-t-il pas déjà écrit un opéra pacifique en 1748, *Naïs ?* Quoi qu'il en soit, que l'on accepte ou non cette hypothèse, il ne s'agit pas de conclure à une œuvre de commande. Le traité de Paris signé début février et les répétitions des *Boréades* commençant fin avril, éliminent définitivement cette supposition. Par contre, imaginer que Rebel et Francœur, informés de l'existence d'une tragédie dans le portefeuille de Rameau, profitent de la situation en offrant au Roi *Les Boréades* pour la célébration de la Paix, semble une hypothèse très vraisemblable. Reste à préciser quand et sur quel théâtre cette manifestation aurait eu lieu.

Le début des répétitions le 25 avril permet de fixer approximativement la date de création cinq à six semaines plus tard, soit vers les 8-14 juin, conformément à l'organisation du travail de mise en place des tragédies de Fontainebleau (cf. *supra,* p. 173). Ces deux jalons rendent possible l'élimination de plusieurs théâtres; d'abord celui de l'Opéra de Paris, incendié le 6 avril, soit dix-neuf jours avant la première lecture des *Boréades,* puis de son substitut provisoire, le théâtre de la Comédie italienne. Ce projet de remplacement suscite des problèmes matériels et diplomatiques qui aboutissent le 12 avril à un principe unanimement accepté : on ne pourra « se flatter (...) de donner des opéras à machines, le local n'en étant pas susceptible » [40]. Cette conclusion règle donc la question. Ensuite, celui de Fontainebleau où la Cour ne profite de spectacles qu'en automne, celui de Versailles, déserté dès le début d'avril selon les calendriers des réjouissances, et celui de Compiègne qui accueille le Roi du 4 juillet au 21 août [41]; éliminé également celui de Bellevue à Marly, dont les concerts des 4 et 14 mai se situent trop près des répétitions des *Boréades* pour laisser supposer leur création en ce lieu. Une lettre autographe du 28 avril relative aux projets d'animation de ce théâtre ne laisse subsister aucun doute à ce sujet :

40. Ernest Boysse, éd., *Papillon de La Ferté* (...) (Paris, 1887), p. 114.
41. A.N. 0[1] 3009[3] : *Comptabilité,* 1763, 13[e] état, Voyage de Compiègne, n° 100.

« Monsieur,

J'ai l'honneur de vous adresser ci-joint, 1° la liste pour le premier de may, 2° celle pour le concert de mercredi prochain à Marly. Selon toute apparence, cela se bornera tout au plus à trois.

Bon voyage et bonne santé, Monsieur. Le 28 avril 1763 » [42].

Seul le théâtre de Choisy, qui reçoit la Cour en grande pompe en organisant des manifestations importantes du 13 au 16 juin, quelques jours donc avant la célébration de la Paix à Paris, répond à toutes les conditions des données du problème. Au programme de ses festivités, trois pièces de théâtre (*Tartuffe* le 14 juin, puis *Marco* et l'*Anglais à Bordeaux* le 15 juin) côtoient un opéra en trois actes de Laujon, secrétaire des Commandements du Comte de Clermont, mis en musique par La Borde, « 1er valet de Chambre du Roy » et favori de Madame de Pompadour, œuvre écrite spécialement pour Choisy : *Ismène et Isménias*. Après une répétition le 11 juin et une première représentation le 13 juin, la douleur de Sophie Arnoult endeuillée par la mort subite de son fils entraîne l'annulation de la seconde représentation prévue le 16 juin, que l'on remplace par deux œuvres déjà montées à Versailles, *Vertumne et Pomone* les 9 et 23 février et le *Devin du Village* les 9 et 16 mars. En fait, la tragédie des *Boréades* aurait dû s'intégrer à ce programme, assertion que nous autorise à formuler la confirmation de son projet de création à Choisy. C'est du moins ce qui ressort d'un mémoire du « service de fruiterie du Roy », c'est-à-dire le service se chargeant de la livraison et de la manutention des bougies et flambeaux, mémoire qui récapitule les dépenses effectuées pour les spectacles de Choisy, et que nous reproduisons intégralement [43] :

« Récapitulation des spectacles donnés à Choisy Savoir	Bougies blanches	Bougies jaunes	Flambeaux jaunes	Argent
Une répétition le 11 juin	123 L.3/6	6 L.3/6	70 1/2	
Premier spectacle le 13	178 L.1/6	20 L.4/6	96 1/2	
Deuxième spectacle le 14	155 L.	11 L.3/6	31	
Troisième spectacle le 15	159 L.5/6	12 L.3/6	28	
Quatrième spectacle le 16	211 L.	14 L.3/6	108	
Dépense en argent pour le service				150 L.
Aux musiciens de Versailles pour les répétitions à Paris et spectacles de Choisy			234	
Répétition à Versailles [44] ouvrage de Monsieur Rameau nommé *Les Boréades*	21 L.	17 L.3/6	40	
	848 L.3/6	67 L.3/6	608	150 L.

42. A.N. 0¹ 3009⁵ : *Comptabilité*, 1763, Voitures Spectacles, « Concerts à Marly... », lettre anonyme.

43. A.N. 0¹ 3008¹ : *Comptabilité*, 1763, Comédies et Concerts, « Mémoire de la Fruiterie du Roy, quartier d'avril », n° 24 *bis* (f° 5 v°).

44. Par souci d'économie, seules les « générales » s'effectuaient à l'endroit de la représentation (cf. *supra*, p. 173-174).

Montant en argent au prix marchand
savoir

848 L.$^{3/6}$ de bougie blanche à 52 s.	2 206 L. 2 s.
67 L.$^{3/6}$ de bougie jaune à 42 s.	141 L. 15 s.
608 Flambeaux jaunes de composition à 50 s.	1 520 L.
Dépenses en argent	150 L.
	4 017 L. 17 s. ».

Depuis 1745, les œuvres commandées à Rameau à des fins politiques se multiplient. Que le pouvoir en place lui confère la charge de célébrer la paix « pour le divertissement de la Cour » relève d'une tradition fortement ancrée qui confirme le rôle officiel dont il jouit. Pourtant, en juin 1763, une autre œuvre glorifie la paix, une autre œuvre chante la sérénité retrouvée, tandis qu'inexorablement s'enlise dans les limbes de l'oubli le dernier enfant du vieux Rameau.



Recouvrer une partie de l'âme des *Boréades* en lui restituant son passé tant social que politique, lui insuffler une vérité d'interprétation en proposant à partir de l'étude de sources originales l'effectif probable de son orchestre et de son chœur, résument les deux objectifs qui nous ont animée. Le passé s'est livré; cependant, certaines questions, stimulant peut-être davantage le musicologue que l'interprète, demeurent en suspens. Quels événement cause en 1763 l'arrêt des répétitions des *Boréades ?* Pourquoi sa création avorte-t-elle [45] ? La précipitation à monter *Ismène et Isménias* dont le héros se nomme Azaris (ironie du sort), le cas suspect de l'absence d'un état officiel des copies de cette œuvre de commande, les liens étroits des auteurs avec les francs-maçons et la Pompadour, la présence exceptionnelle de toute la famille royale à Choisy, les difficultés de Mr Papillon de La Ferté à résoudre les problèmes attachés à l'organisation de ces spectacles, ensemencent un champ historique où germe l'imagination, promotrice d'hypothèses, parfois de certitudes, rebelles à la logique et brûlantes de passion. Le nœud qu'elles forment légitimerait l'intervention d'un « Deus ex machina » ! Les chemins sinueux, qui conduisent à la reconstitution des faits, se ramifiant à l'envi, il est impossible de les parcourir sans allonger considérablement cet article. Pour quelque temps encore, resteront notre privilège, les confidences sur ce sujet de Dame Histoire.

45. Nous renvoyons les lecteurs intéressés à notre thèse, *Étude sur Les Boréades de Jean-Philippe Rameau*, en cours de rédaction.

APPENDICE

LISTE DES SUJETS EMPLOYÉS POUR LES DIVERTISSEMENTS DE LA COUR À CHOISY ET À FONTAINEBLEAU EN 1763.

La synthèse de plusieurs sources des Archives Nationales permet d'établir la liste des sujets sollicités par le Duc de Duras pour les divertissements de 1763, et de leur restituer leur fonction et leur appartenance à tel état s'il y a lieu. Quatre-vingt-six personnes partent pour Fontainebleau dont les trois surintendants Rebel, Francœur et Bernard de Bury, un accordeur, deux copistes et un garçon de musique, tandis que soixante-douze personnes y compris les mêmes surintendants, accordeur et garçon de musique mais un seul copiste se rendent à Choisy, soit soixante-sept personnes en commun et cinq nouvelles par rapport à Fontainebleau.

Toutes ces sources sont extraites des cartons, A.N. 0[1] 3009[5] : *Comptabilité*, 1763, Fontaineableau, sans n°, États de Paris et de Versailles, Liste des personnes qui demeurent à Paris, et de celles qui demeurent à Versailles, État de la musique pour le voyage de Fontainebleau, et A.N. 0[1] 3008[2] : *Comptabilité*, 1763, Comédies et Concerts, sans n°, Liste des sujets qui iront de Paris à Choisy, et de Versailles à Choisy pour les spectacles des 13, 14 et 15 juin. Dans l'énumération suivante figurent : 1° en romain, les noms des musiciens présents à Fontainebleau et à Choisy; 2° en italique, les noms de ceux présents uniquement à Fontainebleau; 3° précédés d'un astérisque, les noms des sujets présents seulement à Choisy.

Fonctions	État de Paris		État de Versailles	
Surintendants	Rebel	Francœur	de Bury	
Symphonistes				
Violons (timbales et trompettes)	Francœur	(neveu)	Guillemain	Decharme
	Razetti		Mathieu	Besson
	Vallée		Guénin	*Mondonville*
	Caraffe		La Mèche	Boulleron
	Canavas	*(surnuméraire)*	Camus	Aran
Flûtes et hautbois	Blavet	Bureau (sur.)	*Desjardins*	
	Salentin	*Poulliou (sur.)*		
Clarinettes	* Fliger	* Gaspard		
Parties			Gautreau	Rousseau
Violoncelles	Labbé	Canavas L.	Huet	Antonio
	Girault		Picot	*Dubuisson fils*
			Vernon	Dumignot
			Talon	
Cors de chasse	* Hébert		*Molidor*	Chindelar
Bassons	Dard (sur.)		Jadin	
	Blaize (sur.)		Mitoyen	
Contrebasse			Dumignot	
Clevecin			*Cardonne*	
Copiste			Dumas	Brice
Accordeur			*Chiquelier*	
Garçon de musique			Duverger	

Le Chœur	État de Paris		État de Versailles	
Dessus des chœurs . . .	Canavas Dechèvremont Dubois C.	Bertin Aubert *Baurans*	Desjardins Favier *Selle fille (sur.)*	Bouillon *Selle mère*
Hautes-contre			Doublet Camus L. *Besche (le 3ᵉ frère)*	Lebègue Bazire
Tailles.	*Marcou (sur.)*		Daigrêmont Charles	 Joly
Basses.	*Lescuyer (sur.)*		Joguet Bosquillon Lévesque Caze Guérin	Abraham Cochois Roisin *Cachelièvre*

Ajoutons à cette liste trois musiciens de Paris, absents aux divertissements de 1763 bien qu'y étant prévus : Rault hautboïste, Chagnier et Le Berton (le maître de musique de l'Opéra ?).

Les douze solistes engagés en 1763 viennent tous de Paris : Mlles Arnoult, Dubois L., Bertin, Chevalier, La Malle, et Mrs Jélyotte, Gélin, Larrivée, Pillot, Muguet, Durand, Dubut et Louis (cf. tableau suivant, p. 185 : « Attribution des rôles »).



SUMMARY

J. PH. RAMEAU'S *BORÉADES* : A REDISCOVERED PAST.

Probabilities and hypotheses have constituted, until now, the only possible answers to questions concerning Jean-Philippe Rameau's *tragédie lyrique, Les Boréades.* Documents recently discovered at the Archives Nationales, however, enable us to resolve several problems. The state of the sources of *Les Boréades* is such that we can now assign a date to the work and reconstruct the original instrumentation. In addition, evidence of rehearsals enables us to reconstruct the intended casting and define a minimal size for the orchestra and chorus. Lastly, an examination of the circumstances behind the scheduling of a first performance (which, although imminent in 1763, never took place) enables us not only to propose hypotheses regarding the function of such a performance, but also to specify the intended audience, and establish a likely date and theatre.

Original source material pertaining to *Les Boréades* provides the key to a better understanding and appreciation of the work.

1763, DIVERTISSEMENTS DE LA COUR, ATTRIBUTION DES RÔLES

Acteurs	*Les Boréades*	*Dardanus*	*Castor et Pollux*	*Scanderberg*	*Ismène et Isménias*
Mlles					
Arnoult	Alphise	Iphise	Télaïre	Servilie	Isménias
Dubois L.	Sémire/une nymphe	Iphigénie/Vénus	suivante d'Hébé/ une ombre	une grecque	Amour/prêtresse de Diane
Bertin.	Amour/Polymnie				
Chevalier			Phébé	Roxane	
La Malle			Cléone		
MM.					
Jélyotte.	Abaris	Dardanus	Castor	Scanderberg	Ismène
Gélin	Borilée	Anténor	Pollux	Le Muphti	Azaris
Larrivée	Adamas et Apollon	Teucer et Isménor	Le grand Prêtre	Amurat	Thénusthée
Pillot	Calisis	Arcas	Mercure	Rustan, rôle inexistant *in* version 1735	
Muguet	(doublure d'Abaris)		un athlète	l'Aga des Janissaires	
Durand	Borée		un spartiate	Osman	
Dubut					berger grec
Louis					Amour

Équipe littérature-musique *

Les *Notes d'un dilettante* de Stendhal

ou : du bon usage de la musicographie romantique

Les opinions musicales de Stendhal ne jouissent pas d'une bonne réputation; les critiques, les historiens de la littérature dédaignent cet aspect de son œuvre qui leur paraît annexe et sibyllin; les musicologues crient à l'amateurisme et répètent, depuis Carpani, ou plus récemment, avec H. Prunières et R. Rolland [1], que Stendhal était un plagiaire. Les remarques qui vont suivre concernent une partie encore plus négligée des textes musicographiques de l'auteur : il s'agit des critiques rédigées par Stendhal en majorité pour le *Journal de Paris* et dans lesquelles il rend compte des spectacles du Théâtre Italien. Parues du 9 septembre 1824 au 8 juin 1827, ces quarante-deux chroniques ont été publiées pour la première fois intégralement par H. Prunières [2] sous le titre *Notes d'un*

---

* L'« équipe musique-littérature », groupe d'études du Centre de Recherche en littérature comparée de l'Université de Paris IV, comprend : G. Duval-Wirth, G. Barrier, J.-J. Chartin, M. Kaltenecker, G. Tromp, F. Claudon.

1. Henry Prunières, « Stendhal et Rossini », préface à la *Vie de Rossini,* in Stendhal, *Oeuvres complètes,* éd. É. Champion et P. Arbelet, vol. 6/1 (Paris, 1922), p. IX-LXIV; Romain Rolland, « Stendhal et la musique », préface à *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase,* in *ibid.*, vol. 2 (Paris, 1914), p. VII-LIV; ces deux textes ont été réimprimés dans Stendhal, *Oeuvres complètes,* éd. V. Del Litto et E. Abravanel, 50 vol. ([Genève,] Cercle du Bibliophile, 1967-1974), respectivement vol. 22 et 41 [la pagination est la même que dans l'édition originale] *(NDLR).*

2. A la suite de la *Vie de Rossini,* in Stendhal, *Oeuvres complètes,* éd. Champion et Arbelet, vol. 6/2 (Paris, 1922), p. 287-425. Les feuilletons sont numérotés de I à XLII et la date de publication de chacun est indiquée; l'ensemble est précédé d'un bref avant-propos (p. 283-5) et accompagné de quelques notes critiques. Réimpression dans les *Oeuvres complètes* du Cercle du Bibliophile [voir note 1], vol 23 ([Genève,] 1968) [même pagination que dans l'édition Prunières] *(NDLR).*

dilettante [3]; à présent, c'est à peine si ces textes sont disponibles en librairie et les éditeurs refusent de les produire avec l'apparat critique qu'ils mériteraient pourtant. On va essayer ici de démontrer l'intérêt de ces feuilletons; les *Notes* sont justiciables d'une diversité de lectures qui exige aussi une pluralité d'approches : historiens du spectacle, spécialistes de la voix, de l'opéra italien, et tout bonnement esthéticiens doivent collaborer pour éclairer des critiques qui paraissent à première vue superficielles et uniquement anecdotiques [4].

Les critiques de Stendhal fournissent d'abord maints renseignements précieux concernant l'histoire du théâtre lyrique à Paris et ces informations ne sont pas à dédaigner étant donné que Castil-Blaze, par exemple, dans ses *Théâtres lyriques de Paris* [5], fournit une information parfois discutable, parfois partiale, étant donné aussi que Paris n'a pas encore de revue musicale spécialisée. Ainsi, les dates de certaines créations peuvent être trouvées facilement, mais le texte stendhalien, véritable reportage, offre l'avantage supplémentaire de les présenter *in vivo,* avec la pointe d'allusion qui permet de mieux comprendre l'actualité; par exemple le *Viaggio a Reims,* commandé à Rossini pour fêter le sacre de Charles X, a été monté le 19 juin 1825 en fonction « des voix que nous possédons à Paris » et, outre d'autres aspects de détails, l'auteur précise que « nous voyons pour la première fois peut-être, depuis que le Théâtre Italien existe, tous les premiers sujets chanter ensemble » [6].

Croyait-on, par hasard, que Paris ne montait que des œuvres à succès, éprouvées par le temps ? La première de *Zelmira* rappelle que Paris recherche l'inouï, la publicité; on avait oublié la création napolitaine, voici que la création parisienne, avec Pasta et Bordogni, redonne à l'œuvre un second souffle [7]. Même remarque en ce qui concerne le feuilleton relatif au

---

3. C'est déjà sous ce titre qu'avaient paru en 1867 quatorze de ces chroniques, dans le volume d'œuvres posthumes de Stendhal : *Mélanges d'art et de littérature* (Paris, 1867), p. 273-328. Après l'édition de Prunières, les *Notes d'un dilettante* sont une nouvelle fois publiées dans : Stendhal, *Oeuvres complètes,* éd. H. Martineau, vol. 13 (Paris : Le Divan, 1932), p. 223-392. Comme dans l'édition Prunières, la date de publication originale de chaque feuilleton est indiquée, mais la numérotation est partiellement différente. En outre, Martineau donne le texte d'un feuilleton (avant-dernier de la série : 28 mai 1827) qui avait échappé à Prunières et ne se trouve pas non plus dans l'édition du Bibliophile *(NDLR).*

4. La date de chaque feuilleton permettant aisément un report éventuel à l'édition du Divan, tous les renvois au texte de Stendhal sont à l'édition Prunières (reprise dans celle du Cercle du Bibliophile : voir note 2). Pour chaque référence figurent : le numéro du feuilleton dans cette édition, la date de publication originale dans le *Journal de Paris* (seule exception, le n° XXV a paru dans le *Mercure du XIXe siècle,* XI, 6 décembre 1825), enfin le renvoi à la (aux) page(s) de cette édition (sauf les notes 111 et 112, qui renvoient à l'édition du Divan, le feuilleton cité étant absent de l'édition Prunières) *(NDLR).*

5. Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique,* 2 vol. (Paris, 1855); *L'Opéra italien de 1548 à 1856* (Paris, 1856).

6. XVII, 21 juin 1825 : 347-8.

7. XXX, 16 mars 1826 : 391.

Crociato in Egitto de Meyerbeer [8], opportunément venu nous enseigner que Paris n'a pas connu seulement *Robert le Diable, Les Huguenots,* etc. à compter de la Révolution de Juillet 1830. L'introduction de Meyerbeer à Paris est contemporaine des grands succès rossiniens.

De fait, la multiplication de plusieurs critiques concernant un même opéra est un gage inestimable d'objectivité et une source précieuse de renseignements. On apprend ainsi que *Semiramide* triomphe seulement lorsque Mme Pasta remplace Mme Mainvielle-Fodor alors que nous aurions pu estimer que l'opéra avait remporté les suffrages en raison de ses qualités intrinsèques d'écriture, de son pathétique brillant [9].

Faut-il insister sur l'importance que les preuves et contre-preuves revêtent pour tout historien ? Or, dans cette mesure, lorsqu'il note au passage que tel ou tel artiste débute à Paris dans le rôle, Stendhal vient opportunément recouper des détails fournis par d'autres critiques et qui auraient pu paraître sujets à caution. Par exemple, on a toujours dit que Rubini était un mauvais acteur, mais Stendhal va plus loin lorsqu'il indique, à propos de sa présence dans *Cenerentola* et *Otello* : « Sa voix n'est point forte, et n'a de l'éclat que dans les notes élevées; elle manque de timbre... [mais elle est] travaillée avec un art infini » [10]. Sur ce point Castil-Blaze se bornait à de vagues anecdotes et parlait plus volontiers des pantalons jaunes de l'artiste.

Il arrive même que la « sévérité » du critique apporte des renseignements à présent totalement occultés par la légende; par exemple à propos des débuts de la Malibran, dans *Torvaldo et Dorliska* : « non que sa voix soit extraordinaire pour l'étendue, mais *elle plaît,* ce mot dit tout. La voix... plaît, est agréable, même... quand elle est légèrement au-dessous du ton » [11]. Ne prêtait-on pas des difficultés vocales à la Pasta, plutôt qu'à la Malibran ?

Quant à Mlle Schiassetti ou aux sœurs Mombelli, on chercherait en vain leur biographie dans Fétis; Stendhal, en revanche, nous informe de leur talent : la Schiassetti, qui interprète le rôle de Malcolm dans la *Donna del Lago,* « est, je crois, le plus beau contralto qui ait jamais paru en France [...] cantatrice fort habile et qui manie sa voix pleine, perlée et sonore avec une adresse infinie » [12]. Dans l'échelle des valeurs elle est même supérieure à la Pisaroni pour qui Rossini avait écrit le rôle. Pour Esther Mombelli (alto comme sa sœur Anna), interprète de la fille de Malcolm, « il n'existe peut-être pas en Europe trois personnes capables de chanter aussi bien qu'elle » ce rôle [13]; elle est même encore meilleure dans un rôle bouffe, comme celui de Cenerentola, que dans le tragique. Vraiment où trouver autre part que dans ces feuilletons renseignements si complets ?

---

8. XXI, 24 septembre 1825 : 360.
9. La première est relatée dans XXIV, 10 décembre 1825 : 372-4 et dans XXV, 6 décembre 1825 : 376-80; autre représentation : XXVII, 5 janvier 1826 : 383-7.
10. XXII, 9 octobre 1825 : 365.
11. XLI, 13 mai 1827 : 421.
12. I, 9 septembre 1824 : 290-1.
13. XV, 20 mars 1825 : 343.

Certes, on sait déjà que Stendhal a été un admirateur fanatique du talent de Madame Pasta. Néanmoins il nous détaille ce talent au fil des feuilletons d'une façon très précieuse pour l'historien de la voix. En moyenne, il a vu Pasta presque chaque semaine, pendant la « saison », tout au long des trois ans que dure la collaboration au journal, ce qui donne à l'analyse beaucoup de poids et de sérieux. On apprend ainsi que Pasta chante aussi bien Rossini que Meyerbeer; sauvant, dans le rôle d'Orville (du *Crociato*), ce que le personnage « a de ridicule et d'invraisemblable... [elle] nous a paru atteindre à la perfection du jeu et à celle du chant » [14]. Il y a aussi la série des grands triomphes : Tancrède, Sémiramis [15]. Mais le vrai terrain d'excellence de Madame Pasta n'est pas, comme on le croirait aujourd'hui, le répertoire rossinien, c'est un répertoire légèrement antérieur : celui du grand et vrai chant *spianato* de l'opéra napolitain de la fin du XVIIIe siècle, comme dans le rôle de Roméo du *Romeo e Giulietta* de Zingarelli, où l'interprète arrive à faire oublier les merveilles des castrats d'autrefois [16]. Sans doute tous ces points d'enquête, qui forment la base même sur laquelle doit s'appuyer l'historien du théâtre et du goût, sont susceptibles de nuances; il faut savoir sentir les préférences du critique : préférence pour les voix de femmes, surtout bien timbrées et veloutées, plutôt que virtuoses. Mais dans l'ensemble les feuilletons de Stendhal sont une aubaine pour mieux connaître, très concrètement, une époque au demeurant assez négligée dans l'évolution du spectacle et de l'opéra, parce qu'elle est réputée à tort, pour la France, époque « de transition ».

Un autre aspect, peu étudié par les historiens, concerne l'organisation du théâtre lui-même; et sur ce point encore Stendhal se montre on ne peut plus surprenant : cet amateur de *bel canto* arrive à des accents de procureur.

Loin de trouver tout parfait dans l'illustre établissement, il ne ménage aucunement sa gestion. Il faudrait d'abord remplacer, selon ses vues, le système de la subvention par celui de la libre entreprise, « seul convenable » [17], car la concurrence entre l'Académie et les Italiens jouerait à plein, au lieu que, pour l'instant, les deux maisons sont associées de fait, pour des rôles spécifiques. Il faudrait tenir compte ensuite des goûts du public, ne plus gaspiller l'argent pour des coutumes d'une « mesquinerie... choquante » [18], des décors « détestables » [19].

On devrait encore abolir des règlements absurdes, comme celui qui empêche de réunir, pour une soirée donnée, tous les plus grands chanteurs.

14. XXI, 24 septembre 1825 : 363.

15. A propos de Tancrède, Stendhal indique que Pasta a cédé assez vite le rôle à Mlle Cesari (XXXVIII, 18 janvier 1827 : 415); sur *Semiramide*, cf. *supra*, p. 189 et note 9.

16. XXXIV, 7 octobre 1826 : 404-08.

17. II, 13 septembre 1824 : 294.

18. VIII, 14 novembre 1824 : 321.

19. XXV, 6 décembre 1825; 376.

« Comment se fait-il que tant d'autres opéras qui ont fait fureur à Naples, à Vienne, à Milan, vous semblent si froids à Louvois ? C'est que M. Barbaja, qui est *entrepreneur* de ces théâtres, ne place dans chacun d'eux que trois acteurs excellents, mais ils sont toujours en scène ensemble, mais chaque soir ils cherchent à s'éclipser. Si M. Barbaja était directeur à Paris, nous aurions, dans presque tous les opéras, un quintetto chanté par Mmes Pasta, Mombelli, Schiassetti, et par Zuchelli et Bordogni » [20].

Un directeur énergique devrait résoudre également le problème des cachets, bien trop élevés, aux dires de Stendhal. Si l'on sait par exemple que Rossini « a reçu trois ou quatre mille francs pour chacun [de ses] chefs-d'œuvre » [21] et que la recette d'un opéra à succès s'est montée à 2 322 francs, non compris les loges [22], les chiffres suivants permettront de situer le montant des cachets : en 1821 Galli avait eu 24 000 francs pour l'année et Garcia 30 000 [23]. Un an plus tard, Mme Mainvielle avait eu la modique somme de 55 400 francs, comme le souligne ironiquement un rapporteur, alors que tous les autres chanteurs réunis avaient été payés 160 000 francs [24]. Quand, en 1825, la même cantatrice demande 40 000 francs, elle soulève, nous apprend Castil-Blaze, « des cris de colère, d'indignation » [25]. Stendhal permet de vérifier ces chiffres, puisqu'il rapporte que la Pasta gagne 50 000 francs par an en 1824 [26], ou que Barbaja octroie à une autre chanteuse 40 000 francs en 1825 [27]. Précisons encore que pour une représentation l'on assurait à la Malibran 1 129 francs en 1830, et 1 300 francs à la Pasta en 1831 [28]. La règle était de chanter deux fois par semaine, mais une troisième soirée était également admise.

Notre journaliste s'intéresse encore aux réactions du public. Le Théâtre Italien apparaît en général comme le lieu d'un enthousiasme sincère et non comme celui de la représentation sociale : « Le Théâtre Italien est le seul qui jouisse vraiment de la faveur du public; toute la musique est là et c'est là que les amateurs vont la chercher » [29].

Mais d'autres textes permettent de nuancer quelque peu ces affirmations. Joseph d'Ortigue distingue trois catégories de public : « les artistes et les amateurs distingués », les dilettantes « peuple musqué et de bon ton qui est à peu près à la musique ce que les doctrinaires sont à la politique », enfin la « foule des arriérés [...] qui compte pour rien la mise

---

20. XII, 2 décembre 1824 : 336.
21. X, 26 novembre 1824 : 329.
22. XXX, 16 mars 1826 : 394.
23. Cf. A.-P. Chaalons d'Argé, *Histoire critique et littéraire des théâtres de Paris* (Paris, 1824), p. 343.
24. Cité par A. Soubiès, *Le Théâtre Italien au temps de Napoléon et de la Restauration* (Paris, 1910), p. 16.
25. Castil-Blaze, *L'Opéra italien, op. cit.* (voir note 5), p. 426.
26. III, 29 septembre 1824 : 304.
27. XVI, 5 avril 1825 : 346.
28. Pièces inédites, dossier « Archives du Théâtre Italien : » (Bibliothèque de l'Opéra, Paris).
29. *Journal des débats*, 8 janvier 1831.

en scène, [est] un peu moins indifférente à la musique elle-même [et] montre une délicatesse excessive pour tout ce qui tient à l'exécution et surtout à l'exécution vocale. Cette fraction s'est donné rendez-vous au Théâtre Italien » [30]. On retrouve cette distinction, sous-jacente, chez Stendhal, pour qui les dilettantes forment une catégorie moyenne, que l'on peut certes éduquer mais dont la froideur et l'incompétence l'agacent constamment : « Rien n'est amusant comme de voir un honnête homme qui a parcouru avec succès la carrière administrative ou celle des armes, et qui, à soixante ans, quand il n'a plus rien à faire et qu'il jouit en paix du fruit de ses honorables travaux, s'avise tout à coup de se faire *dilettante* furieux » [31].

Ce serait une erreur de voir dans la noblesse le seul soutien du Théâtre Italien : « Ce qu'on est convenu d'appeler l'aristocratie y est en minorité; ce qu'on nomme la bourgeoisie riche et éclairée, le commerce, et quelques gens à la mode qui se fourrent partout et qui font bien d'ailleurs comme décoration, y louent plus de loges que ne le font les gens titrés. Quant aux autres places, elles sont presque toutes occupées par des artistes, des gens de lettres et autres personnes appartenant presque toutes aux professions intelligentes » [32]. Théâtre d'intellectuel ? Stendhal le pense aussi, ou du moins veut le voir tel, non sans noter finement qu'il y a surtout deux groupes de pression qui font et défont les succès : ce sont « les chevaliers du lustre » [33], entendez la claque, et... les journalistes : « Galli s'accoutume à son rôle, et commence à n'avoir plus autant de peur des journalistes » [34].

Si tous ces détails concernent l'historien, voire le sociologue de la musique, les *Notes d'un dilettante* offrent à un autre niveau de lecture : celui de la technique musicale proprement dite. A cet égard, l'analyse peut se décomposer en deux points : il y a, d'abord, des confirmations de ce que l'on sait déjà, puis viennent des considérations assez insoupçonnées sur la façon de chanter. En foi de quoi on va découvrir en Stendhal tout le contraire d'un « dilettante » au sens négatif du terme, mais bien plutôt un témoin irremplaçable pour « l'archéologue » de la musique, de sa pratique.

Les confirmations alimentent en premier lieu ce que l'on pourrait appeler la légende de l'interprétation romantique. Étonnante époque des années 1820/1830, où l'esprit de rigueur, de fidélité, n'existent pas ! Cela ôtait sans doute à la musique une bonne part de sa force, de sa vérité : ainsi par exemple pour les transpositions; elles permettent à tel interprète célèbre de se produire dans le rôle qui lui plaît : Mlle Schiassetti, décidément talent plus étonnant et digne d'être retenu,

30. J. d'Ortigue, *De la guerre des dilettanti* (Paris, 1829), p. 149.

31. III, 29 septembre 1824 : 302.

32. A. Specht, « Théâtre Italien. La clôture », *Revue et Gazette musicale de Paris,* VIII/27 (4 avril 1841), 207.

33. VIII, 14 novembre 1824 : 318.

34. XXIX, 26 février 1826 : 389.

a fait transposer pour elle le rôle de soprano d'Elvira, dans *L'Italiana* [35]. Stendhal révèle que Rossini lui-même a transcrit le rôle de Roderigo dans *Tancrède,* écrit à l'origine pour le ténor Davide, à l'intention de la « superbe voix de basse de Zuchelli » [36].

On connaît aussi, bien sûr, la pratique des ajouts, des interpolations, mais Stendhal nous en donne des exemples concrets très savoureux, nous apprenant par exemple que la Pasta déplace le fameux air de la *Donna del lago* « O quante lagrime per te versai » dans *Otello* pour ajouter, probablement, au pathétique du sujet [37].

On raisonnera de même à propos de la fameuse question de l'ornementation; on accepte d'habitude, comme un axiome, l'idée que Rossini avait écrit tous les ornements de ses partitions sur mesure et *ne varietur,* mais Stendhal atteste le contraire, lorsqu'il raconte que la Sontag dépasse vraiment les bornes de la virtuosité dans Rosine du *Barbier* [38] ou lorsqu'il relate que, tel soir, dans l'*Inganno fortunato,* Bordogni, Zuchelli et Mlle Cinti se sont livrés à une vraie joute de coloratures [39]. Qu'on ne croie pas non plus que l'orchestre du Théâtre Italien était de premier plan : Stendhal se plaint du manque de nuances, de la brutalité des chefs... Et puis, certain soir, dans cet opéra si romantique qu'est la *Donna del lago,* les trompettes se livrent à un vrai « charivari » [40], alors qu'une autre fois ce seront les bois qui faibliront [41]. Pauvre romantisme, qui perd toutes ses couleurs !

Au-delà de ces témoignages critiques, qui dissipent des clichés répandus dans un certain public, on appréciera surtout le fait que les bulletins de Stendhal rassemblent sur un plus petit espace que la *Vie de Rossini* d'abondantes réflexions et notations concernant la technique vocale. Et ce sont là, pour qui sait lire entre les lignes et s'intéresse à ces problèmes, des réflexions on ne peut plus précieuses.

Plusieurs thèmes importants font l'objet de ses remarques. Ce qui frappe le lecteur, c'est la récurrence de l'idée de la supériorité du chant italien sur celui du Théâtre national où « l'on croit que chanter fort c'est chanter bien » [42]. Point n'est pourtant besoin de hurler pour se faire entendre dans la salle de l'opéra : « sans crier le moins du monde, les voix italiennes se font entendre dans la salle de la rue Le Peletier » [43]. Les chœurs de la *Donna del lago,* lors de la première représentation à Paris, « ont toujours crié [et]... ont été déchirants pour l'oreille » [44]; de plus, ils ont chanté faux. Le « grasseyement » des Français, bien inesthétique, ne permet pas à la résonance de se placer correctement et

35. VIII, 14 novembre 1824 : 316.
36. XIV, 7 mars 1825 : 342.
37. XLII, 8 juin 1827 : 425.
38. XXXII, 19 juin 1826 : 399.
39. IX, 25 novembre 1824 : 323.
40. I, 9 septembre 1824 : 288.
41. V, 15 octobre 1824 : 309.
42. *Vie de Rossini*, éd. citée (voir notes 1 et 2), vol. 6/1, p. 176.
43. XVI, 7 avril 1825 : 346.
44. I, 9 septembre 1824 : 288.

« gâte [le] chant » comme l'écrit Fétis [45]. « ...Entendre chanter de la musique italienne par des gosiers italiens... n'est pas encore inutile au perfectionnement de notre goût » [46]. « Les belles voix ne sont pas plus rares en France que partout ailleurs; c'est la méthode ou l'art de chanter sans crier qui nous manque quelquefois. Dix mois de séjour en Italie ont suffi à Mme Méric-Lalande pour acquérir cette suavité de sons sans laquelle le chant ne fait aucun plaisir à l'oreille et par conséquent n'est pas de la musique » [47]. Chaque notation révèle un Stendhal parfaitement au fait de l'art du beau chant. Son intuition et sa sensibilité d'accoutumé des salles de concert suppléent à une véritable connaissance technique qu'il n'a évidemment pas. Ainsi, après une représentation de *Semiramide* avec Mme Mainvielle-Fodor dont Fétis ne fait pas un compte rendu élogieux et qui, selon Stendhal, fut un triomphe, notre auteur tempère son enthousiasme par ces lignes d'une très grande pénétration : « [Mme Mainvielle a eu] certains *arrêts* de voix qui ressemblaient beaucoup plus à un manque de respiration qu'à un agrément prévu par l'habileté du chanteur » [48]. Ce qui se passa réellement, c'est que la cantatrice, après de grosses difficultés vocales en cours de représentation, se retrouva complétement aphone à la fin. Dans cette même chronique, Stendhal fait une allusion très discrète à l'enrouement chronique dont souffrira de plus en plus Mme Mainvielle au point de renoncer peu après à la scène. Il écrit en effet qu'il doute qu'elle « procure plus de huit ou dix représentations à la *Sémiramide* » [49] et qu'elle devrait reprendre les rôles bouffons où elle a excellé tel *le Barbier* qu'elle a chanté soixante fois. Cette remarque veut signifier que sa tenue de voix est insuffisante pour l'*opera seria*. Il précise tout de suite sa pensée : « Il n'y a jamais dans la musique bouffe de ces tenues de voix si fort contrariées par notre climat, il n'y a jamais surtout de récitatifs profondément passionnés » [50]. Plein d'indulgence pour cette cantatrice, il met tout sur le compte du climat parisien, alors que dans la *Vie de Rossini* il l'avait qualifiée de l'une des cantatrices « les plus froides » [51], qui, « ne pouvant pas faire [une] cavatine *belle*,... la faisait *riche* » [52], réussissant parfaitement dans l'agilité mais pas en mesure d'émouvoir par le moelleux et la suavité des sons.

Sans entrer dans les aspects techniques qui concernent la *bravura* et le *cantabile*, [53] rappelons simplement que la souplesse et le *legato*, apanage des castrats, ne s'obtiennent que grâce au soutien de la colonne d'air par

---

45. A propos des débuts de Mlle Hirté à l'Opéra-Comique : *Revue musicale*, II (1827), 404.
46. V, 15 octobre 1824 : 307.
47. XVI, 7 avril 1825 : 346.
48. XXV, 6 décembre 1825 : 377.
49. *Ibid.* : 378.
50. *Ibid.* : 378.
51. *Vie de Rossini*, éd. citée (voir notes 1 et 2), vol. 6/2, p. 132.
52. *Ibid.*, p. 10.
53. Cf. Geneviève Duval-Wirth, « Stendhal et la technique du chant romantique », in *Stendhal e Milano* (Firenze, 1982), p. 606-25.

un diaphragme souple (« sostenere, mai appoggiare » disent les Italiens), à une émission bâillée provoquant la descente du larynx indispensable à la dilatation pharyngo-buccale génératrice de sonorités rondes et sonores et permettant les fameux « aperti coperti » du registre aigu. Les Italiens peuvent pratiquer les « cantilènes suaves et tendres » [54], sans la « dureté » des voix françaises qui croient que fort est synonyme de bien, c'est-à-dire que la longueur du souffle bien établi sur la respiration diaphragmatique, la seule valable, autorise le *canto sostenuto*, ce chant large qu'affectionne tant Stendhal, indispensable à une bonne exécution de l'*opera seria*. Le « vrai charme des voix italiennes » repose sur la maîtrise de la *messa di voce*, émission d'un son *pianissimo* enflé jusqu'au *fortissimo*, puis ramené graduellement au *pianissimo* initial. La qualité et la place du son dépendant aussi de l'ouverture de la bouche, celle-ci gagne à être plutôt grande « ce qui n'est point un défaut chez une cantatrice » écrit plaisamment Stendhal [55]. Le long travail acharné que nécessite une pose exemplaire de voix, Stendhal le connaît et le préconise, pour Mlle Demeri, par exemple, qui chante dans *Giulietta e Romeo* de Zingarelli et qui « pourra devenir une Catalani », si toutefois elle s'astreint à « faire des *gammes* quatre heures par jour » [56]. Les castrats s'adonnaient en effet au travail vocal proprement dit environ cinq heures chaque jour.

Les emplois n'étaient pas aussi différenciés qu'aujourd'hui. La disparition des castrats entraîna « la orrenda decadenza del bel canto italiano » [57] et leur remplacement par des voix féminines dont l'ambiguïté sexuelle ne rompait pas tout à fait avec le *bel canto* : soprano dramatique ou contralto, il est difficile de classer exactement les voix de Pasta, Malibran, Grassini, Schiassetti, Cesari, Blasis ou Pisaroni, qui vont en moyenne du sol ^{2} au mi ^{5} (la Malibran trillait même très longuement sur l'ut dièse ^{5}). Mais disons que les aigus s'émettaient flûtés, le goût du public étant opposé aux notes extrêmes *fortissimo* auxquelles on préfère les délicieux *falsetti*. Stendhal aime, comme ses contemporains, ces voix peu viriles de ténors capables d'une grande agilité, telle celle de Rubini dont il préfère « quatre mesures de la cavatine d'*Ermione* [.. à] à toutes les symphonies de Haydn » [58]. Les Donzelli et les Duprez introduisent l'ut de poitrine qui ne chasse pas le fausset : « ... ténor de poitrine, [...] Curioni se sert habilement [de la voix de] fausset » [59]. Surpris sans doute par ces aigus de poitrine, Stendhal tient néanmoins Donzelli pour « l'un des meilleurs ténors d'Italie » [60]. Mais Fétis (et cela traduit à quel point l'oreille est désorientée) écrit en

---

54. XXXVI, 23 novembre 1826 : 412.

55. XXXV, 9 octobre 1826 : 410.

56. III, 29 septembre 1824 : 301.

57. L'expression est de Rossini dans une lettre à L. C. Ferrucci, du 25 mars 1866, citée dans Luigi Rognoni, *Gioacchino Rossini* (Torino, 1968), p. 323.

58. XXIII, 18 novembre 1825 : 370.

59. VI, 26 octobre 1824 : 312.

60. XVI, 7 avril 1825 : 346.

1827 de Donzelli, qui créera le rôle de Pollione dans *Norma* quatre ans plus tard : « il a la manie de pousser des cris... signes certains d'une voix usée, qui ne peut plus chanter avec douceur... » [61]. Ajoutons que Stendhal se prononce pour un classement plus strict des voix féminines — « Mme Schütz n'est point un contralto, mais bien un soprano » [62] — et pour un rôle plus discret de l'orchestre « qui met de la vanité à jouer toujours trop fort, rendant ainsi inaudibles la moitié des agréments de la voix » [63].

A ces considérations techniques sur la voix et le chant, on rattachera une dernière critique relative à l'administration : il s'agit de l'usage, pris par la direction du théâtre, de confier tel rôle à tel artiste qui en devient le « titulaire ». Cette pratique, affirme Sthendhal, empêche de renouveler les distributions et interdit le progrès de l'art; il faudrait qu'une « grande révolution » fasse admettre le principe « qu'il sera loisible à tout artiste arrivant d'Italie à Louvois de chanter tous les rôles de son emploi, sauf à être sifflé par le public s'il s'y montre inférieur au titulaire » [64]; et de fait, une association comme celle de la Schiassetti et de Curioni aurait permis une interprétation du *Barbier* quasi idéale.

Bref, les *Notes d'un dilettante,* précisément par leur technicité poussée, échappent au reproche de commérage oiseux; elles servent directement au musicien soucieux de connaître quel était l'état de développement de la voix dans les premières années du XIXe siècle.

Mais au delà du témoignage intéressant l'historien du goût et des spectacles, au delà des remarques fort précieuses concernant l'évolution de l'interprétation musicale et vocale, les chroniques de Stendhal offrent un troisième niveau de lecture, concernant globalement l'esthétique de l'opéra et son « système ».

On ne joue à l'Opéra Italien que des œuvres contemporaines. Si l'on excepte Mozart et Paisiello, représentés furtivement et sans succès [65], les compositeurs sont vivants; Rossini, Mercadante, Vaccai, Meyerbeer ont moins de quarante ans; seul Zingarelli est assez âgé, mais son *Romeo e Giulietta,* « pièce usée, s'il en fut jamais », met à l'épreuve « la longanimité du public » [66].

Alors que le public du XXe siècle cherche souvent dans l'opéra le plaisir de la répétition et des retrouvailles avec un chef-d'œuvre connu par cœur, pour les *dilettanti* de 1825 « la variété, la nouveauté, qui, dans tous les beaux-arts, est la source des plaisirs, en musique est la condition *sine qua non* » [67]. Le répertoire s'use vite dans ces conditions : l'« effet

61. *Revue Musicale,* II (1827) : 403.
62. XXIII, 18 novembre 1825 : 371.
63. XXII, 9 octobre 1825 : 365.
64. V, 15 octobre 1824 : 307.
65. Il s'agit d'une part du deuxième acte de *La Clemenza di Tito* (XVIII, 2 juillet 1825 : 353), d'autre part de *Nina pazza per amore,* de Paisiello (IX, 25 novembre 1824 : 324-6).
66. IV, 11 octobre 1824 : 305.
67. XX, 11 août 1825 : 359.

magique » d'une œuvre « augmente pendant les huit ou dix premières représentations; ensuite on ne va plus demander que des plaisirs de réminiscence à tel opéra qui autrefois donnait des transports d'admiration. Enfin, et il faut avoir le courage de le dire, arrive l'époque de l'ennui » [68]. Mais où trouver les œuvres nouvelles que Stendhal ne cesse de réclamer ? Le public est difficile : il a assez de discernement pour sentir la faiblesse de Vaccai [69], mais il boude aussi la première de *Semiramide* [70]. Stendhal croit avoir trouvé un moyen de sortir de cette impasse : « La musique du siècle de Cimarosa est usée en Italie : heureusement elle ne l'est point en France, car nous n'avons pas entendu la dixième partie des chefs-d'œuvre de Cimarosa et de Paesiello; mais il faut arranger cette musique : rien de plus facile. Nos arrangeurs ont beaucoup de science et peu d'idées » [71]. Et qui saurait mieux s'en acquitter que Rossini ? « Dans un an ou deux, on sera lassé de l'*esprit* de Rossini; nous reviendrons peut-être avec plaisir au *génie* de l'auteur de *Cosî fan tutte,* ou des *Traci amanti.* Alors nous prierons Rossini de nous faire un opéra à la mode, avec deux opéras de Cimarosa. Le cygne de Pesaro mettra des accompagnements piquants et riches sous ces cantilènes sublimes, et, pour prix de cette bonne idée, nous pourrons enrichir notre répertoire de vingt chefs-d'œuvre » [72]. Paris devient aussi à cette époque un centre de création de l'opéra italien, avec *Il Viaggio a Reims,* commandé à Rossini pour le sacre de Charles X.

Les ouvrages de Rossini constituent la base du répertoire. De 1824 à 1827, on peut entendre *La Donna del lago, Otello, L'Italiana in Algieri, L'Inganno fortunato* (en fait *l'Inganno felice*), *La Cenerentola, Tancredi, Il Viaggio a Reims, Semiramide, Zelmira, Ricciardo e Zoraide, Torvaldo e Dorliska,* et même *Le Barbier de Séville* ! Il est inutile d'épiloguer sur le fait que le public d'alors a de Rossini une connaissance plus complète que celui d'aujourd'hui. Mais, parmi ces ouvrages, lesquels préfère-t-il ? Il faut ici utiliser les *Notes* avec précaution. Par exemple, c'est à *la Donna del lago* que Stendhal consacre le plus grand nombre de chroniques. Il se trouve que cette œuvre est créée au moment où commencent ses comptes rendus; par ailleurs il a pour cette musique une prédilection dont les raisons sont en partie littéraires : il y retrouve l'esprit « épique » et mélancolique d'Ossian. Mais il ne peut dissimuler l'insuccès de l'œuvre, sinon des interprètes, et Castil-Blaze confirmera le peu d'intérêt du public [73].

Otello remporte alors tous les suffrages, car d'une façon générale on préfère à Paris les *opere serie* de Rossini. Ce n'est pas tout à fait le cas de Stendhal, qui note à plusieurs reprises que le public parisien est « guindé

---

68. IX, 25 novembre 1824 : 325.

69. Cf. la représentation de la *Pastorella feudataria,* relatée dans XXXIX, 23 avril 1827 : 417-8.

70. XXV, 6 décembre 1825 : 380.

71. XXXIX, 7 octobre 1826 : 406-7.

72. V, 15 octobre 1824 : 311.

73. Cf. Castil-Blaze, *L'Opéra italien, op. cit.* (voir note 5), p. 421-2.

et... froid »[74], qu'il « applaudit, mais... ne rit pas »[75], qu'il glace les chanteurs qui, en Italie, s'abandonnent à leur verve, tels Galli[76] : « C'est ce qui fait qu'il ne saura jamais par expérience ce que c'est que la musique bouffe d'Italie »[75].

Stendhal accorde un intérêt particulier encore qu'inégal à ce qui nous paraît être les trois composantes essentielles de l'opéra : la mise en scène, le texte, la musique.

Il emploie une fois l'expression de « mise en scène »[77] à propos de *Semiramide*, mais il s'agit seulement de monter l'œuvre dans un proche avenir. On ne se pose pas alors de problèmes de mise en scène. L'Opéra Italien dispose d'un « chef de scène » attitré, sorte de directeur artistique responsable de la réalisation visuelle, qui s'appelle Balocchi[78] : il restera en place plus de vingt-cinq ans et écrit à l'occasion les livrets des œuvres de commande, comme *Il Viaggio a Reims*. Ce que nous appelons mise en scène n'existe pas encore. Les décors sont peints, mais on ne les remarque guère. Stendhal les mentionne quelquefois, brièvement, à l'occasion des premières : « Il y a dans *Zelmira* [de Rossini] une jolie décoration; c'est un paysage; le lointain, à gauche, est digne de Sanquirico qui, dans ce genre, est le plus grand peintre vivant »[79]; par contre, les décorations de *Semiramide* sont « détestables »[80] et « semblent avoir été peintes il y a cinquante ans du temps de Boucher »[81]. C'est à peu près tout.

Le reste, en particulier le jeu scénique et même les costumes, est à la discrétion des chanteurs. Le résultat n'est pas toujours heureux : « De quel langage pourrais-je me servir pour faire comprendre à Bordogni que, quand on a le malheur de faire des gestes qui présentent constamment la *parodie* des sentiments qu'on devrait exprimer, il faudrait au moins ne pas inventer un costume qui ajoute au ridicule, et, par exemple, ne pas se présenter en robe de chambre garnie de velours pour jouer le rôle du père de Juliette »[82].

Même pour l'époque, la réalisation visuelle devait laisser beaucoup à désirer, comme Stendhal le remarque à propos de *L'Italiana in Algeri* : « Jamais la mesquinerie des costumes et des décorations n'a semblé plus choquante que ce soir. Il n'y a pas de ville d'Italie de second ordre où cet opéra ne soit donné avec plus de pompe. La pauvreté de tous les décors finit par inspirer de la tristesse »[83].

---

74. XXV, 6 décembre 1825 : 376.
75. XII, 2 décembre 1824 : 333.
76. Cf. note 74.
77. X, 26 novembre 1824 : 328.
78. Cf. « Balochi (Louis) » in Fétis, *Biographie universelle*, 2e éd., I (Paris, 1860), p. 232.
79. XXX, 16 mars 1826 : 394.
80. XXV, 6 décembre 1825 : 376.
81. *Ibid.* : 380.
82. III, 29 septembre 1824 : 300. Il s'agit de *Giulietta e Romeo* de Zingarelli.
83. VIII, 14 novembre 1824 : 321.

Au Théâtre Italien, les œuvres sont en italien, même lorsqu'il s'agit d'une commande, comme *Il Viaggio a Reims* dont l'action se passe à Plombières, même lorsqu'on représente un acte du *Freischütz* [84]. Or « le public en général » ne comprend pas cette langue [85], et les intrigues mêmes sont souvent si compliquées qu'elles paraissent incompréhensibles. On devine dans ces conditions l'indifférence du public et aux paroles et à l'action.

Stendhal se distingue à cet égard. Certes le livret lui apparaît souvent comme un poids mort que la musique traînerait : « [celui] de *la Donna del lago*, tiré d'un poème de Walter Scott, est encore plus inintelligible et plus plat que la plupart de ceux que Rossini a réchauffés des sons de sa musique » [86]; *Torvaldo e Dorliska* a « le plus plat des *libretti* [87] »; il s'amuse des absurdités de celui de *Zelmira* [88], et s'indigne que celui d'*Otello* « soit écrit avec tant de sottise » [89].

Hors les incipit pour reconnaître l'air, il cite rarement les paroles. Il lui arrive cependant de signaler une trouvaille de librettiste [90], ou de vanter l'expression qu'un interprète parvient à donner à quelques mots : il reproduit ainsi quatre phrases de la *Semiramide* prononcées avec un accent particulier par « la première tragédienne de l'époque » [91], la Pasta. Il parle aussi des « beaux vers de Métastase » [92] à propos de *la Clemenza di Tito*, pour regretter que le public ne les comprenne pas.

Mais il n'a pas plus que ses contemporains le respect de la lettre. Le livret d'*Otello* est-il mauvais ? « Il serait digne du poète homme d'esprit qui [...] nous donna [...] le joli *libretto* du *Voyage à Reims* de prendre l'*Otello* [*sic*] de Shakespeare et d'*arranger* d'après ce chef-d'œuvre des paroles dont la mesure pût s'accommoder des airs et des morceaux d'ensemble que Rossini a composés » [93], pratique courante à l'époque. Stendhal ne juge pas utile de nommer ce « poète » [94]; il indique rarement les noms des librettistes : Métastase, qui joue le rôle de référence lointaine [95], Scribe, cité comme modèle [96], et Rossi, adaptateur de la *Sémiramis* de Voltaire [97], sont les seuls qui apparaissent. Le librettiste n'est pas pour lui un écrivain à part entière : il n'est qu'un faiseur de situations. Telle est la pierre de touche qui lui

---

84. XVIII, 2 juillet 1825 : 355.
85. *Ibid.* : 353.
86. I, 9 septembre 1824 : 290; le livret est d'Andrea Leone Tottola.
87. XLI, 13 mai 1827 : 422. Livret de Cesare Sterbini.
88. XXX, 16 mars 1826 : 392. Livret de Tottola.
89. XXXIII, 22 septembre 1826 : 402.
90. A propos de *La Cerenentola* (livret de G. Ferretti); XII, 2 décembre 1824 : 335.
91. XXVII, 5 janvier 1826 : 386.
92. XVIII, 2 juillet 1825 : 353.
93. XXXIII, 22 septembre 1826 : 403.
94. Il s'agit de Balocchi, et non de Scribe comme l'indique en note (p. 497) H. Prunières.
95. Cf. *supra* et note 92; cf. aussi XXX, 16 mars 1826 : 391.
96. XII, 27 novembre 1824 : 335.
97. XXIV, 10 décembre 1825 : 374.

permet de juger un livret et d'esquisser ce qui serait les *règles du genre.* « Le *libretto,* imité de Voltaire par M. Rossi, présente beaucoup de situations fortes et les expose sans longueur; c'est là perfection du genre » [97]. Il critique le livre de *La Donna del lago* parce qu'il n'est pas assez dramatique [98], celui de *Zelmira* qui est absurde et compliqué [99], mais il récuse le point de vue littéraire : « Les gens de lettres trouvent absurde le libretto d'*Elisa e Claudio;* certainement on n'y rencontre point de... jolis mots [...]. Les situations sont amenées gauchement et sans esprit; mais enfin il y a beaucoup de situations, elles sont frappantes, et le spectateur le moins attentif les comprend du premier abord » [100]

Lorsqu'il rend compte d'un nouvel opéra, Stendhal résume l'intrigue [101]. Son souci de la compréhension lui inspire une suggestion pratique : on devrait joindre au texte intégral du *libretto* mis à la disposition du public un « sommaire », comme le faisait Métastase [102].

Loin d'être indifférent, le livret imprime un certain caractère à la musique, ou du moins celle-ci doit entretenir avec l'esprit du texte un rapport de convenance. Pour *La Donna,* Rossini « s'est inspiré d'Ossian, et très heureusement » [103]. Stendhal ne reproche pas au livret d'*Otello* d'être inférieur à Shakespeare, ce qui va de soi, mais de dégrader les caractères, en particulier de prêter au jaloux des sentiments vulgaires qui indignent les « personnes qui ont le malheur de savoir l'italien » [104]. Lorsqu'il ne condamne pas les distorsions, qu'il appelle des « contre-sens » [105], du moins il s'en amuse, comme dans cet air de désespoir que Mlle Mombelli chante « avec la joie la plus vive et les ornements les plus brillants et les plus gais » [105].

Et voici qu'inspiré par la Pasta, il se prend à imaginer un « *opera seria* en deux actes [d'après le *Cid*], [...] *écrit pour elle* », et à détailler les situations où elle brillerait le plus [106]. On peut rêver d'un librettiste qui s'appellerait Stendhal...

En matière musicale, il est un amateur éclairé de *bel canto,* qui n'oublie pas que la musique ne se réduit pas au beau chant. Il distingue soigneusement l'œuvre de la réalisation qui en est proposée. « Rien au monde ne peut être plus ennuyeux que la *Donna del lago,* telle qu'on l'a présentée ce soir au public de Paris [107], écrit-il après la première représentation de ce qui est selon lui « l'un des chefs-d'œuvre de Rossini » [107].

---

98. II, 13 septembre 1824 : 297.
99. XXX, 16 mars 1826 : 392.
100. XXXVI, 23 novembre 1826 : 412.
101. Par exemple *Il Viaggio a Reims* (XVII, 21 juin 1825 : 348), *Il Crociato in Egitto* (XXI, 24 septembre 1825 : 361), etc.
102. XXX, 16 mars 1826 : 391.
103. I, 9 septembre 1824 : 290.
104. XXXIII, 22 septembre 1826 : 402.
105. II, 13 septembre 1824 : 298-9.
106. XIV, 7 mars 1825 : 343.
107. I, 9 septembre 1824 : 287-8.

Mais Stendhal n'a ce recul critique que pour les œuvres qu'il a déjà entendues souvent en Italie. Lorsqu'il les découvre avec le public, comme *Zelmira,* il est prudent : « Quant à la musique, ce n'est pas après une seule audition que l'on peut juger un ouvrage aussi célèbre », sauf à ajouter moins modestement : « Nous attendrons la seconde représentation pour adopter un avis définitif » [108]. Il lui faut non pas deux représentations, mais des semaines et des mois pour fixer son jugement sur la *Semiramide,* dont le deuxième acte, qui lui avait paru « bien long » et « mortellement ennuyeux » [109], lui est peu à peu révélé par Mme Pasta [110], puis par Mlle Pisaroni qui lui inspire un dithyrambe [111]. Il vérifie alors qu'une œuvre n'existe que lorsqu'elle a trouvé des interprètes dignes d'elle : « Le public s'imagine connaître tous les opéras de Rossini; nous ne connaissons, dans le fait, que ceux qui ont été chantés par Mme Pasta ou par Mlle Mombelli. Hier, tout le monde croyait entendre pour la première fois le rôle d'Arsace. Mlle Pisaroni va refaire sous nos yeux pour *Sémiramis* le miracle que Mlle Mombelli opéra jadis pour la *Cenerentola* » [112].

Son goût musical est assez sûr pour lui permettre de juger exactement un jeune compositeur qui commence à peine une brillante carrière : « ... M. Meyerbeer, dont l'harmonie savante est irréprochable, n'est pas généralement aussi heureux dans le choix de ses cantilènes. Souvent elles sont communes » [113]. En cela, il est plus clairvoyant que son confrère et ennemi Fétis qui, encore en 1864, considère Meyerbeer comme un des plus grands compositeurs de tous les temps [114]. Il n'hésite pas à dire que le Rossini de la jeunesse avait plus de génie que celui de la maturité, qui se laisse aller à la facilité [115]. Telle cavatine de la *Donna* « ne vaut absolument rien » [116]; « peut-être le *grand maestro* sentira-t-il la convenance d'abréger la plupart des airs » [117] d'*Il Viaggio,* et il réitère son impertinente proposition à propos de *Semiramide* [118]. On a vu qu'il proposait à Rossini d'arranger des opéras anciens pour les mettre au goût du jour. Cette désinvolture vis-à-vis des compositeurs et des œuvres, commune à la plupart de ses contemporains, nous choque aujourd'hui; elle est pourtant l'effet d'une grande intimité avec la musique : l'art n'est pas un domaine réservé et sacré, mais un plaisir de tous les jours.

Stendhal se plaint fréquemment de l'orchestre dont « [les] trompettes

---

108. XXX, 16 mars 1826 : 393.

109. XXVII, 5 janvier 1826 : 383 et 385.

110. XXIX, 26 février 1826 : 389-90.

111. XLIII (éd. du Divan : voir notes 3 et 4), 28 mai 1827 : 387-90.

112. *Ibid.* : 389.

113. A propos du *Crociato in Egitto;* XIII, 15 décembre 1824 : 341.

114. Cf. sur ce point son article dans la *Biographie universelle,* 2e éd., VI (Paris, 1864), p. 118-29.

115. A propos de l'*Inganno fortunato;* IX, 25 novembre 1824 : 322.

116. II, 13 septembre 1824 : 297.

117. XVII, 21 juin 1825 : 351-2.

118. XXV, 6 décembre 1825 : 380.

sont fausses, [les] clarinettes hors de mesure » [119] et qui joue d'une « force *toujours égale* » [120], et si fort que les voix en sont couvertes [121]. Or « tout son devoir est dans ce grand mot : *accompagner*. Pourquoi veut-il conduire l'exécution musicale [122] » ? Sans doute parce que les musiciens français ont été formés à l'école de Gluck.

En amateur de *bel canto,* Stendhal fait du chanteur le pivot de l'opéra. Mais sa conception diffère sensiblement de celle du grand public. Il fustige la « centaine de provinciaux qui ne prisent dans une voix de femme que la faculté d'atteindre à une note fort élevée » [123], ou encore « cette classe d'amateurs qui applaudissent surtout le *difficile* » [124]; il pourfend Bordogni et Mari, qui « chantent toujours juste, il est vrai, mais de manière à dégoûter de la musique » [125], et défend Mlle Mombelli, qui « comme de coutume » [126], a manqué certaines notes : « J'aime beaucoup mieux, je l'avoue, un chant plein de génie, déparé une fois par une fausse note, que la perfection continue et monotone de la médiocrité qui ne tombe pas parce qu'elle ne s'élève jamais » [126]; « chanter faux quelquefois n'est pas, quoi qu'en disent les ignorants, le plus grand des péchés en musique » [127]. Pour Stendhal, l'expression importe toujours plus que la virtuosité.

L'expression ne passe pas seulement par la voix, mais par tout le corps de l'interprète, et Stendhal est très attentif au jeu. Mlle Cinti, une de ses bêtes noires, « chante à ravir ce rôle, mais ne le joue pas de même » [128]; il conseille à Mlle Blasis « de faire moins de gestes et surtout de sourire moins souvent » [129]; il déplore chez Zuchelli une « pantomime un peu triviale » [130]. Rien n'est indifférent : Galli a une « belle prononciation » [131]; « il est impossible d'avoir une plus belle figure » que Curioni, qui joue Othello; « en le voyant, on comprend, on excuse la passion de la pauvre Desdemona » [132].

L'idéal de Stendhal est réalisé par la Pasta, car elle unit « la perfection du jeu et... celle du chant » [133]. Il évoque son interprétation de la folie de Nina dans la *Nina pazza per amore* de Paisiello [134], sa « pantomime entièrement nouvelle, plus simple encore, plus naturelle » dans le rôle travesti de Roméo dans l'opéra de Zingarelli [135], et même son « jeu muet » à la fin du premier acte d'*Otello :* « L'indicible mépris avec lequel

---

119. II, 13 septembre 1824 : 396.
120. *Ibid.* : 297.
121. VII, 30 octobre 1824 : 313; VIII, 11 novembre 1824 : 317.
122. XXIII, 18 novembre 1825 : 370.
123. VIII, 11 novembre 1824 : 317.
124. XXII, 9 octobre 1825 : 365.
125. I, 9 septembre 1824 : 288.
126. XXII, 9 octobre 1825 : 366.
127. I, 9 septembre 1824 : 288.
128. XIX, 7 août 1825 : 355. Il s'agit du rôle de Rosine dans le *Barbier*.
129. XXVII, 21 décembre 1826 : 414.
130. IX, 25 novembre 1824 : 323.
131. XIX, 7 août 1825 : 356.
132. VI, 28 octobre 1824 : 313.
133. XXI, 24 septembre 1825 : 363.
134. IX, 25 novembre 1824 : 324-5.
135. III, 29 septembre 1824 : 300.

elle accueille les propos galants de Bordogni; le profond respect qui, dès que son père Elmiro lui parle, remplace le mépris dans les traits de Mme Pasta; son émotion, mêlée de terreur et de joie, à l'arrivée imprévue de l'homme qu'elle aime et *qu'elle doit traiter en étranger;* tout, ce soir, était fait pour émouvoir fortement l'être qui se souvient d'avoir vu de telles situations » [136]. Se demandant si elle n'a pas pris pour modèles les grands acteurs shakespeariens lorsqu'elle séjournait à Londres [137], il met « la grande tragédienne » [138] en parallèle avec Talma [139].

Les jugements de Stendhal en matière d'opéra révèlent à la fois ses partis pris et sa lucidité. Son italianisme le porte à privilégier la voix et à suspecter toute œuvre où l'orchestre aurait la part belle, comme *Semiramide,* écrit, selon lui, « dans le genre de la musique allemande » [140]; il préfère les opéras de jeunesse de Rossini à ses œuvres plus récentes [141], et à Rossini même les œuvres plus anciennes de Mozart, Cimarosa et Paisiello. Est-il passéiste ? On ne saurait tout expliquer par sa nostalgie de l'Italie. Sans doute un opéra l'émeut-il davantage à Paris lorsqu'il l'a entendu autrefois dans une loge de la Scala. Mais on ne saurait dire qu'en ce qui concerne Rossini, par exemple, il se soit trompé : il en a vu plus tôt que d'autres les mérites et les faiblesses.

Il y a une contradiction inavouée chez Stendhal entre un dilettantisme agressivement moderniste et son sens musical profond. Il ne cesse d'affirmer le primat du plaisir en musique; ce plaisir passe par la variété et la nouveauté sans lesquelles on s'ennuie; il faut être au goût du jour, mais si le public n'aime pas Mozart parce que « Mozart n'est plus à la mode » [142], « c'est le public qui a tort » [143]. Il hésite en fait entre une conception hédoniste de la musique et une exigence plus profonde. Lorsque Mlle Mombelli ajoute des ornements gais dans une situation triste, il commente : « Le public aime mieux être amusé à contre-sens qu'ennuyé suivant les règles; mais Mlle Mombelli [...] a assez de talent pour broder ce duo avec des ornements tristes. Voilà de ces fautes qu'on n'a jamais à reprocher à notre sublime Mme Pasta » [144].

Ainsi Stendhal se démarque du public parisien auquel il reproche le manque de spontanéité, l'attitude « un peu moutonne » [145] et plus encore « l'esprit de routine » [146], le manque de discernement et le culte

136. XIII, 15 décembre 1824 : 338.
137. III, 29 septembre 1824 : 300. Cf. en particulier la référence au grand acteur Garrick.
138. XXXV, 9 octobre 1826 : 410.
139. III, 29 septembre 1824 : 300; XXVI, 17 décembre 1825 : 383.
140. XXIV, 10 décembre 1825 : 374.
141. Cf. *supra,* p. 201 et note 115.
142. XVIII, 2 juillet 1825 : 353.
143. XXV, 6 décembre 1825 : 380.
144. II, 13 septembre 1824 : 299. Cf. aussi *supra,* p. 200 et note 105.
145. XVIII, 2 juillet 1825 : 354.
146. XX, 11 août 1825 : 358.

de la difficulté vocale. Mais il se distingue aussi de ceux qu'il appelle « les savants » [147] et qui, comme Castil-Blaze et Fétis, sont en train de révolutionner la critique musicale en y introduisant les considérations techniques : ils tendent à réduire l'opéra à sa composante musicale, alors que Stendhal en a une approche plus intuitive et plus globale, celle d'un art expressif où la situation fournie par le livret, la voix et le jeu de l'interprète se combinent pour créer l'émotion. L'interprète conçu non plus comme chanteur, mais comme acteur qui chante, est le pivot de cette conception qui conduit Stendhal à rattacher l'opéra à des formes dramatiques telles que la tragédie [148].

Ces réflexions implicites de Stendhal sur ce qui constitue le « système » du théâtre lyrique (mise en scène, livret, musique) de son temps nous acheminent enfin vers un dernier niveau de lecture : bien loin des apparences journalistes d'une critique d'humeur, au jour le jour, au delà encore du plaidoyer pour un certain art-italien-du chant, et même encore outre toute méditation sur les bons et mauvais opéras, il est possible de discerner un discours proprement littéraire et spécifiquement stendhalien. En d'autres termes, les *Notes d'un dilettante* nous renseignent sur l'art d'écrire, et la genèse du phénomène romantique parisien.

Il faut insister sur la date à laquelle ont été écrits ces feuilletons. En effet, dans les années 1824-1826, il n'existe en France ni presse musicale spécialisée ni critique musicale professionnelle. Au début du siècle, par exemple, le fameux Geoffroy, ancien abbé défroqué, venu au journalisme, rend compte aussi bien de la musique que de l'activité des théâtres, et A. Julien ou L. de la Laurencie [149] n'ont pas manqué de relever à quelles aberrations cela pouvait conduire, pour apprécier les symphonies de Haydn ou les opéras de Mozart...

Dans le cas de Stendhal, et laissant à part la question de sa formation musicale [150], on est frappé par le fait qu'on a affaire à quelqu'un qui, volontairement, se spécialise, comme il l'a dit plus tard dans un propos autobiographique; son objet de prédilection, l'opéra italien, est même tellement affirmé qu'on ne trouve pas la moindre recension concernant par exemple la rue Le Peletier ou l'opéra-comique; cela est, quoiqu'on dise, un beau signe d'une claire conscience de ses moyens, et une grande honnêteté.

---

147. V, 15 octobre 1824 : 308. « Le savant XXX » avec lequel polémique Stendhal est bien entendu Castil-Blaze, qui « signait » au *Journal des débats*.

148. Voir par exemple XXXV, 9 octobre 1826 : 410.

149. Cf. Adolphe Jullien, *Paris dilettante* (Paris, 1884) et Lionel de La Laurencie, *Le goût musical en France* (Paris, 1905; réimpr. Genève, 1972).

150. Cf. sur ce point Francis Claudon, *L'idée de la musique chez les Romantiques* (Paris, 1979), en particulier le chapitre 20.

Rappellera-t-on aussi que la *Revue musicale* de Fétis ne fait paraître son premier numéro qu'en 1827, par une amusante coïncidence, au moment où cessent les feuilletons de notre dilettante. Il s'ensuit donc que ces *Notes* représentent réellement l'archéologie de la critique musicale de langue française et le fait mérite en soi d'être vigoureusement relevé. Loin de tout passe-temps littéraire, loin de tout amateurisme, la musicologie ou la musicographie historiques doivent prendre en compte ce petit recueil stendhalien.

Du point de vue du contenu encore, la façon stendhalienne s'affirme comme exemplaire : on a dit, plus haut, avec quelle finesse, avec quelle logique l'auteur décompose les aspects du système de l'opéra (livret + musique + mise en scène et interprétation vocale); on veut ajouter à présent que ceci aussi est tout à fait exceptionnel pour l'époque. On sait trop à quel point Castil-Blaze se borne à l'anecdote, aux bruits de coulisse, qui tiennent lieu de jugement musical sous sa plume; mais plus tard le style ne s'améliore guère : Gautier dans sa volumineuse *Histoire de l'art dramatique* [151], où il rend compte d'une grande quantité d'opéras, des « premières » de Wagner ou de Verdi, Nerval [152] dans les critiques fort variées qu'il a écrites autant par amour d'une chanteuse d'opéra-comique, que par enthousiasme sincère pour la musique, montrent l'un et l'autre une façon de faire bien différente de Stendhal. Ils racontent l'intrigue, décrivent longuement, très en détail, les décors, la mise en scène et tout ce qui touche au « théâtre »; l'interprétation fait l'objet de moins de lignes; quant au jugement d'ensemble sur la valeur ou l'originalité musicale, on ne trouve pratiquement rien [153] ! Autrement dit chez ces bons poètes, fins esprit, la critique se réduit aux stéréotypes. Par comparaison, la prose critique stendhalienne est beaucoup plus alerte, captivante, jugement d'humeur, certes, mais exclusivement musical et, comme on l'a vu dans l'analyse du « système », synthétique à souhait; oui, Stendhal est en avance sur l'histoire de la critique.

En dernier lieu toutes les remarques qu'on a été amené à faire doivent mener à une conclusion nette : les feuilletons de Stendhal, parce qu'ils vantent l'opéra italien, ont valeur de plaidoyer pour l'art moderne, le beau idéal du temps : le romantisme.

Le plaidoyer se décompose en deux mouvements. On distingue en premier les idées personnelles de l'auteur sur la musique; il n'y a pas lieu

---

151. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, 6 vol. (Paris, 1858-1859).

152. Gérard de Nerval, *La vie du théâtre*, Oeuvres complémentaires, éd. J. Richer, vol. 2 (Paris, 1961).

153. On consultera encore l'ouvrage collectif : *Les Beautés de l'Opéra* où se trouvent réunis un certains nombre d'articles sur tous les plus grands succès lyriques de ce temps; le style, le plan de ces articles sont tout à fait exemplaires de ce que l'on affirme, et ces articles sont signés Gautier, Janin, etc !

d'y insister car on les retrouve, éparses, dans tous les écrits de Stendhal et spécialement dans la *Vie de Rossini*, antérieure, comme on sait, aux *Notes* [154].

On mentionnera seulement que dans nos feuilletons l'auteur insiste peut-être plus vigoureusement que d'habitude sur l'importance du naturel dans la musique et son interprétation; ainsi en Italie on arriverait, de par la liberté du tempérament national, à une qualité bien plus grande du spectacle lyrique; ainsi, encore, l'idée selon laquelle l'opéra bouffe est supérieur au *seria* [155] parce que par un phénomène de *catharsis* il grise l'âme comme du champagne : « la variété, la nouveauté, qui, dans tous les beaux-arts, est la source des plaisirs, en musique est la condition *sine qua non* » [156].

Il y a aussi l'extrême attachement de l'auteur à la capacité, que doit avoir la musique, de faire rêver (et à vrai dire, c'est bien là le caractère éminemment romantique de cet art); dès lors le critique l'érige en critère central de toute interprétation, et il a raison : « C'est le miracle dont nous avons été témoins il y a quelques mois pour la *Cenerentola*, lors des débuts de Mlle Mombelli; c'est qu'on ne jouit réellement de la musique que par les rêveries qu'elle inspire » [157].

Fort de ces axiomes, que l'on aurait d'ailleurs du mal à récuser, l'auteur peut alors, dans un second temps, argumenter le plaidoyer en faveur du « beau idéal moderne » dont la musique devient une des manifestations les plus convaincantes [158].

Plus exactement et compte tenu de la part essentielle tenue par le théâtre dans le débat romantique on observe que, aux yeux de l'auteur de *Racine et Shakespeare*, l'opéra est le seul genre scénique encore viable au XIXe siècle. Voilà pourquoi, entre autres, Stendhal aime tant les adaptations italiennes de poèmes anglais : Rossini « refaisant » *Othello*, Zingarelli (avant Bellini) ayant repris *Roméo*; voilà pourquoi encore le critique insiste sur le caractère « ossianique » [159] de la *Donna del lago* tirée de Walter Scott, comme bien d'autres opéras (*Elisabetta, Lucia, Les Puritains*). Il y a là un fait d'époque : l'opéra a joué, en ce début du XIXe siècle, le rôle adopté par la suite par le cinéma [160], rôle de vulgarisation, de diffusion, de modernisation d'arguments à la mode

154. *La Vie de Rossini* est parue en 1823.

155. Cf. XXII, 9 octobre 1825 : 364.

156. Cf. note 67.

157. IX, 25 novembre 1824 : 325.

158. L'expression le « beau idéal » ou le « beau idéal moderne » est une expression extrêmement courante sous la plume de Stendhal, elle se trouve au centre de sa réflexion esthétique (dans *Racine et Shakespeare* ou l'*Histoire de la peinture* par exemple), mais il faut savoir que Stendhal ne fait que reprendre là des termes consacrés par l'usage, que l'on trouve chez des esthéticiens comme Winckelmann ou Vitet, par exemple.

159. L'épithète revient fréquemment sous sa plume; cf. par exemple XI, 29 novembre 1824 : 331; XIII, 15 décembre 1824 : 340; XXXVII, 21 décembre 1826 : 413.

160. Cette idée a d'abord été mise en évidence par Th. W. Adorno.

(Ossian, W. Scott, Schiller) ou remis à la mode, comme les tragédies de Voltaire (qui fournissent la donnée de *Tancrède* et de *Sémiramis*) et ce qui importe au critique, c'est que l'opéra soit de la sorte investi d'une fonction moderniste dont le théâtre n'est plus capable; Stendhal écrit encore, de Pellegrini, dans le rôle du *Barbier :* « aux deux Théâtre-Français, personne ne joue Figaro comme nous l'avons vu représenter par Pellegrini » [161]. Voilà pourquoi enfin cet admirateur de la Pasta mentionne spécialement son talent d'actrice, autant que sa voix, et la compare au fameux acteur Garrick qui fait redécouvrir à Londres la force et l'actualité de Shakespeare. Bref l'opéra italien, donné au Théâtre Italien, représente aux yeux de Stendhal en 1824, la concrétisation du beau idéal moderne susceptible d'intéresser la France. La musique est porteuse de progrès, l'opéra est un art bien de son temps.

Que le critique préfère l'art transalpin au répertoire germanique ou français n'enlève rien à l'argumentation, car il faut se placer à un niveau global; pour le critique, les compositeurs d'opéras italiens font un effort pour être à la pointe du progrès, au goût du jour : soit au niveau de la donnée (dans *Otello* par exemple), soit au niveau du langage, par exemple dans *Semiramide* où Rossini abuse de l'harmonie allemande [162], soit au niveau des deux à la fois, dans la *Donna* « renforcée » par l'ajout du quartetto tiré de *Bianca e Faliero*; à ce moment Rossini atteint au « chef-d'œuvre... dans le genre pathétique » [163]. Cela revient à dire, en d'autres termes, qu'on est au comble du romantisme, tellement le mot « pathétique » dans toute la pensée du temps — songeons à Hugo aussi bien qu'à Hegel ! — est synonyme d'art nouveau, de sensibilité moderne.

On le voit, on aurait tort de prendre les feuilletons de Stendhal pour le *Journal de Paris* comme des écrits négligeables ou mineurs. Plus on s'intéresse à l'opéra de ce temps, plus il convient de lire ces *Notes* comme des textes à entrées multiples, qu'il est possible d'utiliser dans plusieurs directions; outre l'aspect événementiel et le témoignage d'un certain état de développement de la critique musicale, on rencontre dans ces bulletins une des premières théories de l'opéra romantique considéré comme système clos, spectacle complet, appuyée sur une connaissance tout à fait sûre de l'art vocal. Mais il faut aussi, de la part du lecteur, une complémentarité d'informations souvent difficilement réunies en une seule personne. Ces lignes avaient aussi en vue cet objectif méthodologique : l'histoire de la musique peut emprunter des voies plurielles et pluralistes pour explorer certains de ses domaines trop souvent dédaignés.

*
* *

161. XIX, 7 août 1825 : 355.
162. XXIV, 10 décembre 1825 : 374.
163. I, 9 septembre 1824 : 292.

SUMMARY

THE *NOTES FROM A DILETTANTE* BY STENDHAL

The aim of this article is to rehabilitate a number of « musicographic » texts, to show how they can be made to « speak » for themselves, and, in that case, to show that the two preceding points demand complementary abities or a group of specialists.

The *Notes from a dilettante* by Stendhal are a collection of criticisms written by him for the *Journal de Paris* (1824-1826), concerning the Italian Theatre. Those serials have a great interest : they ascribe precise dates to the beginning of musical professional criticism as well as to the exceptional penetration of the influence of the Italian Opera in France. Thus it is both a particular point in the history of music and in the sociology of taste.

Besides, those serials, if they are compared with other evidence (*Life of Rossini* or Castil-Blaze), enable us to qualify judgements or to precise details about the musical interpretation or the success of works or artists. So *Semiramide* was not the great success it has sometimes been thought to be, and its interpretation was not so good as might be expected.

Lastly, when set in relation with the other arts, those serials allow us to maintain that Romanticism in France began its triumph with and through the music of the Italian Opera : witness the example of the greatly exaggerated praise of the *Donna del lago* and its « Ossianic » music.

Theodor W. ADORNO

Alban Berg : *Sonate* pour piano

Dans le texte suivant traduit de l'allemand, Theodor W. Adorno analyse la Sonate pour piano op. 1 *d'Alban Berg. Théoricien et critique, Adorno fut aussi élève du compositeur autrichien. Son étude fait partie d'une monographie parue en 1968 sous le titre :* Berg, Der Meister des kleinsten Übergangs *[Berg, le maître de la transition minimale], et publiée par les éditions Österreichischer Bundesverlag et Élisabeth Lafite à Vienne, dans la série* Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts *(tome 15). Le texte figure également dans les œuvres complètes de l'auteur — Th. W. Adorno,* Gesammelte Schriften 13 *(Frankfurt/M. : Suhrkamp Verlag, 1971) — et se trouve repris, chez le même éditeur, dans la collection Bibliothek Suhrkamp (n° 575, p. 58-66 pour l'analyse de la* Sonate*). Comme Adorno le souligne dans la postface de l'ouvrage, l'analyse s'inspire largement de celle, plus ancienne, publiée dès 1937 dans l'ouvrage collectif de Willi Reich consacré à Alban Berg : W. Reich,* Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor W. Adorno und Ernst Krenek *(Vienne, 1937).*

On se reportera, pour l'étude de l'œuvre, aux exemples musicaux donnés par l'auteur, ainsi qu'à la partition de la Sonate : *Alban Berg,* Op. 1 Sonate für Klavier *(Vienne : Universal Edition, U.E. n° 8812).*

Qu'il nous soit permis, enfin, de remercier l'Österreichischer Bundesverlag qui a bien voulu autoriser la publication de la présente traduction.

Philippe JOUBERT.

La *Sonate pour piano* op. 1 est le « chef-d'œuvre » de Berg. Elle est totalement construite de sa première à sa dernière note et elle peut, à juste titre, se présenter comme une réussite complète. Mais les nécessités mêmes de la réussite s'expriment en elle comme ses signes particuliers; la main qui a dompté la matière rebelle a partout laissé sa trace dans la forme ainsi conquise; à chaque mesure, l'œil expert reconnaît dans le produit le processus de sa production. Si le génie lyrique d'Anton Webern s'exprime dès sa première œuvre, la *Passacaille,* avec une maîtrise consommée, le génie dramatique, dynamique, de Berg revendique pour sa part le droit à un développement progressif — ce même développement que chacune de ses œuvres en particulier se voit

prescrire par la loi purement technique. C'est justement pourquoi sa *Sonate pour piano* offre la meilleure introduction à sa musique. Elle livre à l'auditeur, sans résistance, tous ses secrets. Si l'on veut reconstituer la logique de son organisation, il faut en un certain sens la composer une deuxième fois, en la reconstruisant de l'intérieur. La sonate est brève, d'accès facile, et son exécution ne présente pas trop de difficultés; rien ne s'oppose donc à un examen patient de l'œuvre, qui permette de la mieux comprendre.

En premier lieu, l'œuvre témoigne de la place prise par l'étude de la forme sonate dans l'enseignement de Schönberg. On pourrait fort bien s'imaginer qu'elle est née comme la solution apportée par l'élève à ce problème qu'on lui soumettait : réaliser un « mouvement de sonate ». Elle ne comprend en effet qu'un seul mouvement, qui n'a nul besoin, certes, d'être complété, mais qui pourrait très bien l'être. La simplicité didactique de sa strucutre de sonate se montre intouchée par le principe consistant à réunir plusieurs mouvements en un mouvement unique, principe qui commande le *Premier Quatuor* et la *Symphonie de chambre* de Schönberg. En échange, la sonate doit tellement, sur tous les autres plans, à cette dernière œuvre qu'on peut affirmer que l'évolution de Berg, stylistiquement, trouve son origine dans les problèmes compositionnels de la *Symphonie de chambre,* problèmes qui continuaient de préoccuper Berg alors que son aîné avait abandonné pour de nouvelles découvertes cette recherche d'une unité aussi compacte que possible.

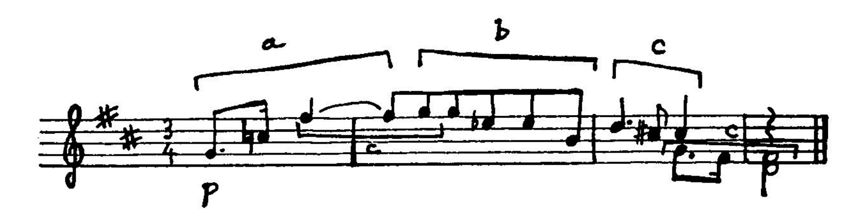
La sonate de Berg marque sa gratitude envers la *Symphonie de chambre,* d'abord, par certaines ressemblances thématiques : les intervalles caractéristiques du début, par exemple — la succession quarte juste/quarte augmentée — sont présents dans le début du thème principal de l'œuvre de Schönberg (*la - ré - sol dièse*), et la figure de doubles croches du thème secondaire (Exemple 3, motif *f*) est empruntée presque littéralement à la fin du thème de transition de la *Symphonie de chambre.* Plus importante encore, l'identité du « matériau », en deçà des motifs proprement dits : au sein d'un chromatisme aussi évolué que possible, mais interprété dans un esprit tonal, apparaissent des figures de tons entiers (cf. mesures 8 et s.) et de quartes (cf. mesures 26 et ss.) jouant un rôle décisif aussi bien mélodiquement qu'harmoniquement.

Pourtant, la différence essentielle qui sépare Schönberg et Berg dans le traitement du matériau s'observe déjà ici. La *Symphonie de chambre* commençait par des quartes : présentées sous forme d'accords dans l'introduction, et mélodiquement dans le premier thème. Schönberg les expose directement, avec toute l'assurance du geste conquérant. Chez Berg, au contraire, elles n'apparaissent qu'à la mesure 26 de la sonate, sous forme harmonique. L'accord de quartes *fa dièse - si - mi* est introduit de telle façon que la note critique *mi,* entendue comme un retard du *ré,* et donc rapportée à un accord de tonique — simplement suggéré, il est vrai — du ton principal de *si* mineur, apparaît comme une

note « étrangère à l'harmonie ». L'accord de quartes ne s'émancipe dans la suite qu'imperceptiblement, transposé une quarte plus bas, encore paralysé au début par un contrepoint et différé par un mouvement chromatique, pour se présenter finalement (mesure 28) sous la forme d'un pur accord de quartes de cinq sons. Mais cet agrégat se transforme progressivement par mouvement chromatique, grâce à l'utilisation d'un reste motivique, et se métamorphose (mesure 29) en une dominante altérée de *la* majeur, à nouveau comme dans un passage à la limite. L'accord de quartes fond ainsi complètement, à la fin comme au début, dans le flux tonal. La même tendance conduit Berg à réduire les enchaînements de fondamentales bien affirmés de la *Symphonie de chambre* à un glissement insensible de note sensible en note sensible.

Berg adopte les nouveaux moyens sans réserve, et sans jamais les priver, par un jeu facile, de tout sens formel et de toute fonction. Il ne les combine pas à une écriture traditionnelle; le « maître de la transition insensible » qu'il était les développe à partir de la tradition, réalisant ainsi non pas une synthèse empirique des styles, mais une véritable médiation entre le nouveau matériau et le matériau hérité. Berg n'a jamais été un conservateur prudent, ni le partisan d'un modernisme nuancé; néanmoins, il assure fidèlement la liaison historique avec le passé dont, très souvent, il accomplit pour ainsi dire le projet implicite. Si Schönberg a découvert les accords de quartes avec la force de l'utopie, Berg les rappelle du plus profond de la mémoire, les faisant renaître d'un passé que sa musique, jusque dans ses moments les plus hardis, ne veut jamais oublier. C'est ainsi que la relation maître-élève s'est maintenue, bien après que l'élève fût lui-même devenu un maître.

Sans aucun doute, ce que la *Sonate* de Berg doit à Schönberg est beaucoup plus profond que cette frappante identité du matériau musical, déjà repensé de manière non moins frappante. Elle lui doit son Idée même : celle d'une organisation totale, excluant tout hasard, résultant d'un travail thématique et motivique exhaustif et opérant avec un minimum de données; tous les thèmes de l'œuvre sont dérivés, même si cette dérivation est parfois complexe, du thème principal (Exemple 1). La technique de la variation consistant à développer, et s'exerçant sur des « modèles » très courts, la liaison établie à l'aide de « restes »



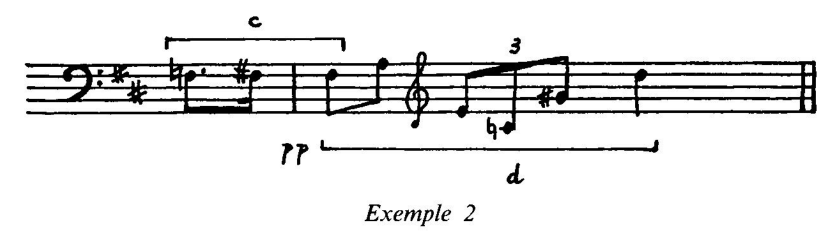
Exemple 1

motiviques, la déduction de tout ce qui est « accompagnement » à partir du matériel thématique jouent un rôle essentiel; tous ces procédés sont utilisés de façon exemplaire dans la *Symphonie de chambre* et Berg les a transposés, avec une stricte auto-discipline, dans les dimensions plus étroites de la sonate. On peut s'en rendre compte en analysant au moins plus précisément — quoique une telle analyse soit condamnée à rester fragmentaire — les pages de l'exposition.

On pourrait, de façon plus précise, formuler ainsi l'Idée formelle de la *Sonate :* il s'agit, dans un espace très restreint, de produire à partir d'un matériau motivique minimal un foisonnement de caractères thématiques, et des les inscrire en même temps dans une unité rigoureuse, afin d'éviter que cette richesse de figures ne produise, dans une œuvre aussi brève, un effet de confusion. La construction du thème principal obéit, d'entrée de jeu, à cette double exigence. Le thème principal (jusqu'à la mesure 11) se compose explicitement de deux membres : à un « antécédent » de quatre mesures, aboutissant à une cadence parfaite dans la tonalité principale (cf. Exemple 1) — on pourrait considérer ce premier membre comme une unique cadence — s'enchaîne un « conséquent » plus long et très modulant, qui, sans contraster vraiment avec l'« antécédent », n'en fait pas, en tout cas, l'objet d'une simple « progression », mais le développe de façon autonome. Pourtant, son matériau motivique vient entièrement de l'antécédent; la nouveauté de la figure est le résultat d'une nouvelle succession des motifs. L'antécédent contient trois motifs qui renvoient eux-mêmes les uns aux autres; le motif (*b*) est une variante — qu'on peut assimiler à un renversement, et aussi, si l'on veut, à une récurrence — du motif (*a*); (*c*) est dérivé du rythme et de l'intervalle de seconde mineure de la cellule *fa dièse* — dernière note de (*a*) — *sol* — première note de (*b*). Le conséquent, de son côté, reprend d'abord les deux derniers motifs (*b*) et (*c*), qu'il « fait siens » sous la forme d'un reste s'enchaînant directement à eux; le motif (*a*), nouveau résidu de ce résidu, est maintenu — le matériau se trouvant une nouvelle fois atomisé — de la quatrième à la cinquième mesure; suit alors — et seulement alors —, transposé, mais non moins prégnant, le motif initial (*a*). Mais comme ce motif se prête moins que tout autre à une simple répétition, cette reprise se fait d'une manière extrêmement caractéristique de la *Sonate,* tenant à la fois de la répétition fidèle et de la forme rétrograde; on pourrait lui donner le nom de « rotation »; les intervalles caractéristiques sont maintenus, mais leur ordre de succession est modifié : le motif de trois notes (*a*) débute par la deuxième note, vient ensuite la première, puis la troisième. La *Sonate* utilise avec une telle insistance ce procédé de la « rotation » qu'on peut voir en lui, sans forcer aucunement l'interprétation, une anticipation de la future technique sérielle; le motif est traité dans l'esprit d'une « forme de base » (ou « Grundgestalt »). Le développement suivant est obtenu grâce à des progressions du motif (*b*), soumises à un rythme de plus en plus serré et accompagnées en

contrepoint par le motif (*c*); les deux intervalles de tierce majeure issus de (*b*) sont ramenés par Berg à un accord de tons entiers qui donne naissance, mélodiquement, à une gamme descendante par tons entiers; cette gamme, variée, prendra par la suite une importance considérable (cf. Exemple 4, *h*). Le premier crescendo se brise avec elle : sur des pédales de basse retentissent des échos de (*b*) et de (*c*). Le motif (*c*) — dont la seconde mineure offre l'image, *in nuce*, de la transition infinitésimale — fournit en même temps la « levée » du « pont ».

La manière dont Berg procède dans cette transition révèle son assurance et sa liberté à l'égard du schéma de la sonate, dans le schéma lui-même. Celui-ci assigne au « pont » le rôle de « médiation » entre le thème principal et le thème secondaire. Mais Berg comprend qu'une simple médiation ne permettrait pas au thème principal, du fait de son extrême brièveté, de s'affirmer avec la même importance dans une exposition qui est assez étendue. Mais d'un autre côté, une telle médiation est indispensable dans une œuvre où la compénétration des parties se veut accomplie. Aussi le « pont » et le thème principal sont-ils combinés l'un à l'autre, le thème principal revêtant ainsi, après coup, une forme tripartite. Le « pont », il est vrai, se présente d'abord comme une variante tout à fait neuve du motif (a) (Exemple 2) : il contraste par

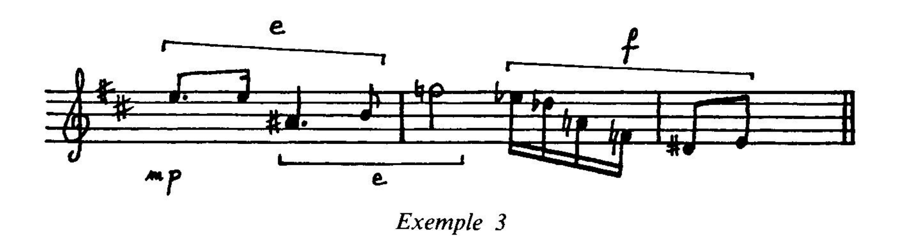


Exemple 2

la seule rapidité de son tempo avec le thème principal, auquel seul le motif (*c*) le relie de façon visible. Il s'oppose également par sa structure au thème principal, puisqu'il est construit selon un « modèle » d'une seule mesure, qui est aussitôt repris en imitation deux noires plus loin avec un décalage rythmique; l'accompagnement de la partie supérieure n'est rien d'autre qu'un renversement en augmentation de ce modèle. A la mesure 15, il donne lieu à une « marche harmonique » régulière; puis la partie finale du modèle est ramassée et, à la mesure 17, réinterprétée, elle prend la forme du début du thème principal qui réapparaît, et qui se trouvait maintenu et préparé durant les six mesures précédentes par le motif (*c*), lequel servait de levée au modèle de la transition. L'« antécédent » du thème principal conserve, à sa réapparition, sa ligne mélodique; le « conséquent » s'entrelace à la fin de l'antécédent dans une riche combinaison contrapuntique et se développe ensuite par imitation; le point culminant (mesure 24) marque l'entrée de la gamme par tons entiers de la mesure 8, traitée en triple augmentation, avec pour contrepoint la répétition du modèle de la transition. Vient ensuite le

passage de quartes, dérivé, du point de vue motivique, du renversement du modèle de la transition; la quarte augmentée descendante de la fin du motif est maintenue sous forme de « reste », variée à l'aide d'intervalles plus grands, mais elle retrouve ensuite sa forme fondamentale pour servir de motif initial au thème secondaire.

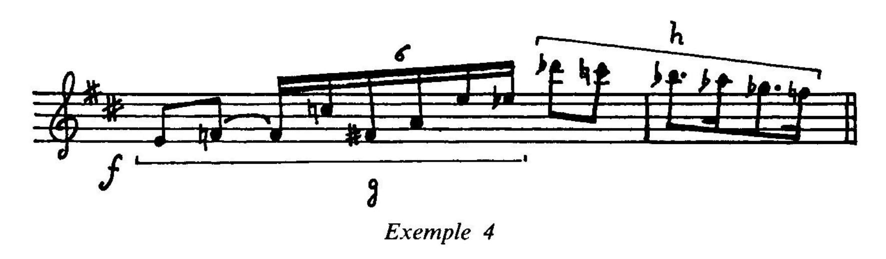
Le thème secondaire (mesure 30) (Exemple 3), reconnaissable à l'accord de neuvième presque effacé par lequel il s'ouvre, est également construit d'après un « modèle », de deux mesures cette fois. Le début de ce thème secondaire résulte d'une nouvelle « rotation » du début du



Exemple 3

thème principal : les intervalles *mi - la dièse - si* donnent en effet, en commençant par la dernière note et en suivant l'ordre de la gamme, le motif initial du thème principal : *si - mi - la dièse* (= *sol - do - fa dièse*). La seconde figure du thème (Exemple 3, *f*) est une variante libre issue de la diminution du motif (*e*). La première « progression » (mesure 32) utilise une nouvelle rotation, *mi - la - ré dièse* devenant *ré dièse - mi - la.* La suite du thème secondaire manifeste une nette tendance au resserrement rythmique; c'est dans cet esprit que les doubles croches du motif (*f*) y sont mises en relief.

Le resserrement du rythme entraîne un tempo plus rapide : sous l'indication *veloce* (mesure 39) apparaît, brusquement quoique sans rupture avec ce qui précède, le thème conclusif. Son modèle principal (Exemple 4) est constitué de l'intervalle de seconde propre à (3 *f*), suivi



Exemple 4

du sextolet de doubles croches (4 *g*), dans lequel culmine la tendance au resserrement, et enfin de la ligne mélodique (4 *h*) qui renvoie à la gamme par tons entiers de la mesure 8, sans en reprendre néanmoins les

intervalles. Tout comme lors de son augmentation à la mesure 24, le motif (4 *h*) conduit à une harmonie de quartes, qui est ici, cependant, plus lâche, préparée par la résolution de l'accord *mi - la bémol - do* en *mi - la bémol - ré bémol*. Long *diminuendo,* troublé à trois reprises par les sextolets, puis résolution complète sur des accords altérés de tons entiers. Ces accords sont maintenus, mais ne font plus qu'accompagner un *Abgesang* très ample, au caractère plus sombre (mesure 50, « beaucoup plus lent »). Les sextolets inquiets viennent s'apaiser en lui, mélancoliquement. En lui véritablement, car il leur est identique; l'*Abgesang* n'est en effet que la triple augmentation du motif conclusif (4 *g*). C'était le seul thème, parmi tous ceux du mouvement, qui n'était rattaché par aucun lien au thème principal. Mais la relation s'établit après coup : la seconde mesure de cette mélodie, traitée comme « modèle », retrouve par des variations d'intervalles la forme primitive du début du thème principal et conduit ainsi à une répétition littérale (Berg note le « da capo ») de la partie principale.

Quelques courtes remarques peuvent suffire pour la suite de la sonate. La manière dont Berg organise le développement permet d'apprécier son sens déjà infaillible de la forme. Après la richesse combinatoire dont a fait preuve l'exposition, il serait difficile — sans tomber dans la tautologie et la confusion — de renchérir sur sa subtilité en s'engageant dans un nouveau travail motivique et contrapuntique. Le principe de construction adopté dans le développement est exactement opposé : les thèmes, une fois passés par la discipline de l'exposition, peuvent maintenant respirer et se donner libre cours, évolution préparée dès la fin de l'exposition. C'est ainsi que le développement acquiert sa fonction propre. Son premier thème, combinaison mélodique du motif (*a*) et de la gamme descendante par tons entiers, souligne également cette autonomie; les premières mesures du développement sont marquées par une expression de tristesse aussi profonde déjà que celle du début du grand interlude de *Wozzeck,* dont les motifs eux-mêmes ont quelque chose de crépusculaire. Après cet épisode plus calme, l'œuvre retrouve son caractère *allegro* grâce au thème de la transition (2 *d*), principalement confronté ici à une diminution du motif (*b*). Celui-ci conduit, en relation avec le motif (4 *h*), à un long passage *fortissimo,* d'esprit homophone malgré un certain usage de l'imitation, et auquel son style harmonique donne une allure presque française : l'effet produit résulte au fond d'une *simplification* du tissu musical. Tout comme dans la *Symphonie de chambre,* des quartes justes marquent la césure du mouvement; ces quartes donnent naissance à une période faisant retour au point de départ, dans laquelle la liaison des motifs (*b*) et (*h*) laisse désormais la place à un entrecroisement des motifs (*e*) et (*g*); le début du motif (4 *g*) n'étant rien d'autre pour sa part que la fin du motif (*f*), c'est-à-dire en fait, une nouvelle fois, le motif (*c*). L'entrée de la réexposition s'effectue selon le principe de la « transition infinitésimale ».

Les éléments essentiels de l'exposition y sont tous repris, mais

modifiés — en fonction des événements précédents. La fusion du thème principal et du thème de pont est abandonnée. Le thème principal a eu tout loisir de s'imposer; s'il apparaissait au début de la *Sonate* sous une forme lapidaire, telle une épigraphe, il est désormais gouverné par le dynamisme du développement, qui l'intègre dans l'unité organique de l'ensemble. En échange, le sens formel du thème du pont, qui restait équivoque dans l'exposition, doit être définitivement établi. C'est pourquoi, à la réexposition du thème principal sous sa forme primitive, s'enchaîne immédiatement celle de la transformation qui dans l'exposition apparaissait à la fin de la transition (mesure 17); c'est ensuite seulement qu'on retrouve, sur six mesures, la forme véritable de la transition; sa première entrée devient l'objet, comme dans le milieu d'une fugue, d'un double contrepoint inspiré par l'idée même de cette transition, et elle est mise en relation avec un nouveau motif de liaison, obtenu par augmentation de (*c*). Au retour du thème secondaire, une variation de l'intervalle initial permet d'éviter la rigidité propre à la réexposition. Le thème de conclusion est allongé, comme le réclame l'ampleur du développement. Celui-ci avait atteint une apogée décisive en utilisant le motif (*h*); le retour de ce motif ne peut donc plus s'effectuer comme si rien ne s'était produit. Après la reprise du second passage de quartes, tout se passe comme si la musique se souvenait; des « progressions » inlassablement répétées du motif (*h*) la font exploser en un triple *forte*, et elle ne retourne que très progressivement vers son domaine imposé. Mais l'*Abgesang*, lui, pénétré du sentiment de l'irrémédiable, se lève une nouvelle fois pour venir confirmer : littéralement d'abord, dans ses deux premières mesures, sous la forme d'une « progression » à la basse dans les deux mesures suivantes, puis dans un renversement du chant. Le « résidu » de ces mesures débouche dans la cadence, première cadence parfaite depuis l'antécédent du thème principal. La tendance à fondre les intervalles mélodiques dans une simultanéité harmonique s'y manifeste ouvertement. Dans la tristesse de la fin, la technique sérielle, discrètement, s'annonce une nouvelle fois.

Une étude détaillée des onze pages de la *Sonate pour piano* est indispensable à ceux qui veulent véritablement entrer dans la musique de Berg. Sous la fine enveloppe tremblante de la forme établie, sa puissance dynamique apparaît déjà entièrement, avec toutes ses implications techniques; ceux qui auront pris conscience de la relation dialectique qu'elle entretient avec le donné, seront entraînés bien loin du chaos sonore quand, libérée de toute entrave, elle produira d'elle même la forme vraie.

NOTES ET DOCUMENTS

LE COLLOQUE RAMEAU
(DIJON, 21-24 SEPTEMBRE 1983)

S'il est encore trop tôt pour faire un bilan des manifestations qui ont marqué le tricentenaire de la naissance de Rameau, nous pouvons d'ores et déjà rendre compte du Colloque international organisé à Dijon par la Société Jean-Philippe Rameau, avec le concours du C.N.R.S.

Dans le cadre vénérable du cellier de Clairvaux, ce colloque a réuni, du 21 au 24 septembre 1983, une cinquantaine de musicologues dont une douzaine d'étrangers venus des Etats-Unis, du Canada, de Grande-Bretagne, de Belgique et d'Allemagne fédérale. En attendant la publication des actes qui incombera à M. Jérôme de La Gorce, l'un des principaux initiateurs de ces journées, nous donnons ici la liste des communications, qui avaient été regroupées autour de quatre grands thèmes.

1. Mercredi 21 septembre : *Rameau, Dijon, ses contemporains et le destin de son œuvre.*

Président : Norbert Dufourcq. Vice-Président : Neal Zaslaw.

Norbert Dufourcq : « Du clavecin à l'orgue, ou de l'orgue au clavecin ? Rameau ou la constante des dynasties françaises ».

Neal Zaslaw : « Rameau's Operatic Apprenticeship : the first fifty years ».

Marie-Thérèse Bouquet-Boyer : « Rameau et l'esprit de famille ».

François Moureau : « Les librettistes de Rameau ».

Jean-Baptiste Rivaud : « Approche thématique et structure des livrets d'opéras de Rameau ».

Jacques Morel : « *Hippolyte et Aricie* de Pellegrin et Rameau dans l'histoire du mythe de Phèdre ».

Jacques Van den Heuvel : « *Platée,* opéra-bouffe de Rameau ».

Michel Noiray : « Rameau dans les parodies de l'Opéra-comique ».

Aymar de Brosses : « Rameau jugé par deux Bourguignons : le Président de Brosses et Loppin de Gemeaux ».

Danièle Pistone : « Rameau à Paris au XIXe siècle ».

Les deux principaux sujets de cette journée : la biographie de Rameau et ses librettistes furent traités dans une optique résolument critique et novatrice. En effet, la biographie de Rameau reste encore obscurcie par l'image faussée que ses contemporains ont donnée de lui et par l'insuffisance des informations que nous possédons sur son existence nomade en province, avant 1722. Les recherches menées chez les notaires, tant à Dijon qu'à Paris, tendent à démontrer que le clan Rameau formait, avec ses alliés, les Chédeville et les Mangot, un groupe solidaire que le compositeur appuyait avec générosité. D'autre part, l'analyse de la vie musicale en province, côtoyée par Rameau pendant près de cinquante ans, révèle un riche terreau dans lequel il a pu puiser le matériau de ses premières

œuvres, cantates et motets, mais aussi se familiariser avec le théâtre lyrique français et, peut-être, italien.

La personnalité des librettistes de Rameau et les relations qu'ils entretinrent avec le compositeur, firent l'objet d'approches globales ou ponctuelles, de même que la structure des livrets eux-mêmes. Ceux-ci, écrits par des poètes de plus en plus médiocres, notamment après 1740, mais pourvus souvent d'une certaine originalité intellectuelle, véhiculent le contenu idéologique et philosophique de l'époque. Mettant à profit cette crise du théâtre lyrique, Rameau va inverser les rapports de sujétion entre musicien et poète.

Les trois dernières communications ont suggéré dans quelles directions doivent œuvrer les musicologues qui entreprendront de résoudre la vaste question, encore en friche, de la « réception » de Rameau et de son œuvre aux XVIII[e] et XIX[e] siècles.

2. Jeudi 22 septembre : *Sources musicales et éditions.*

Président : François Lesure. Vice-Président : Jean Mongrédien.

Catherine Massip : « Les éditions gravées de Rameau : leur place dans la préparation d'une édition de l'œuvre ».

Peter Wolf : « An eighteenth-century *Oeuvres complètes* of Rameau's musical works ».

Lionel Sawkins : « Nouvelles sources inédites de trois œuvres de Rameau : leur signification pour l'instrumentation et pour l'interprétation du chant ».

Sylvette Milliot : « Rameau et l'orchestre de l'Académie royale de musique, d'après les exemplaires des répétitions de ses opéras ».

Nicolas Mc Gegan : « Une analyse des agréments additionnels se trouvant dans les partitions des opéras de Rameau utilisées par l'Académie royale de musique ».

Mary Cyr : « Les cantates de Jean-Philippe Rameau : une réévaluation ».

Edmond Lemaître : « *Hippolyte et Aricie :* les parties séparées du fonds La Salle ».

Olivier Opdebeeck : « *Pigmalion* de Rameau, étude des sources et propositions pour une édition ».

Thomas Green : « Les fragments d'opéras dans la partition autographe de *Zéphyre* ».

En préalable à la préparation d'une nouvelle édition des œuvres complètes de Rameau à laquelle participe la majorité des intervenants de cette journée, un réexamen comparatif des sources imprimées et manuscrites est en cours : les résultats de ce travail paraissent déjà avancés pour des œuvres comme les cantates et *Pigmalion.* Tandis que certaines collections déjà connues, tel le fonds Decroix de la Bibliothèque nationale, sont soumises à un nouvel effort de datation et de classification, des séries de parties séparées ayant servi à des représentations à l'Opéra et à la Cour complètent la connaissance que nous avions de l'orchestre de Rameau. Plusieurs communications soulignent l'importance des partitions et des parties séparées de la Bibliothèque de l'Opéra, dont beaucoup portent des annotations de la main de Rameau : elles fournissent des précisions remarquables sur l'instrumentation et l'ornementation vocale. Les contributions de cette journée auront permis de mettre en valeur la nature des difficultés auxquelles se heurte la critique moderne, face à une œuvre qui apparaît non plus sous un jour statique mais en perpétuel devenir, Rameau ayant, par goût personnel ou sous la pression des circonstances, remis constamment en question son propre matériau compositionnel.

3. Vendredi 23 septembre : *Analyse musicale et théorie.*

Président : Jacques Chailley. Vice-Président : Daniel Paquette.

Herbert Schneider : « Rameau et la tradition lulliste ».

Robert Fajon : « Le préramisme dans le répertoire de l'Opéra ».

Christian Berger : « Un "tableau du principe de l'harmonie" : *Pigmalion* de Jean-Philippe Rameau ».

Jean Duron : « Structure et dessein dans les grands motets de Jean-Philippe Rameau ».

Michel Baridon : « Le concept de nature dans l'esthétique de Rameau ».

Catherine Kintzler : « Rameau, le sujet de la science et le sujet de l'art à l'âge classique ».

Philippe Lescat : « *Conclusions sur l'Origine des sciences* : un texte inconnu de Jean-Philippe Rameau ».

Anne-Marie Chouillet : « Présupposés, contours et prolongements de la polémique autour des écrits théoriques de Jean-Philippe Rameau ».

Antoine Hennion : « Rameau et l'harmonie : comment avoir raison de la musique ? ».

Marie-Elisabeth Duchez : « Connaissance scientifique et représentation de la musique : valeur épistémologique de la théorie ramiste de la basse fondamentale ».

Jacques Chailley : « Les chapitres 1 à 3 de la *Génération harmonique*. Essai de lecture critique ».

La plupart des communications de cette journée ont évité de combiner les deux directions que leur suggérait pourtant, outre l'intitulé de la table ronde, la double activité de Rameau comme compositeur et comme théoricien. Seul M. Hennion a explicité cette dichotomie, en mettant en garde contre le danger que ferait courir une corrélation naïve entre les écrits et les œuvres de Rameau. Deux chercheurs (est-ce un hasard s'ils venaient d'Allemagne ?) se sont cependant aventurés sur cette voie, avec un succès certain : M. Schneider en examinant l'analyse que donne Rameau du monologue d'*Armide*, M. Berger en opposant la structure tonale de *Pigmalion* à un chapitre du *Traité de l'harmonie*. Quoi qu'il en soit, un grand nombre de questions fructueuses ont été posées : le rapport entre Rameau et Lully (avec des considérations toutes nouvelles sur le canevas), la communauté de langage entre Rameau et certains de ses prédécesseurs à l'Académie royale de musique, enfin la présence, dans les motets de Rameau, d'une écriture fuguée apparentée au style de ses contemporains allemands. Mme Kintzler et M. Baridon se sont attachés à replacer Rameau dans le système esthétique de son époque, qui était aussi la fin d'une époque, comme l'a montré une discussion mettant en parallèle Rameau et Gluck. Les cinq exposés portant sur la théorie ont apporté un utile dosage de commentaire et d'explication (aucun congressiste ne s'est plaint de se faire rafraîchir la mémoire). M. Lescat a éclairé les rapports ambigus entre Rameau et d'Alembert (mort, lui, il y a deux cents ans), tandis que Mme Chouillet replaçait cette question dans l'historique complet des querelles suscitées et alimentées par Rameau. Les trois derniers exposés ont rappelé un certain nombre de questions fondamentales posées par le système théorique de Rameau, dont l'acuité n'a cessé de se faire sentir jusqu'à nos jours.

4. Samedi 24 septembre : *Scénographie et danse.*

Président : Jacques Thuillier. Vice-Présidente : Marie-Françoise Christout.

Bernadette Lespinard : « De l'adaptation des airs de danse aux situations dramatiques dans les œuvres lyriques de Rameau ».

Françoise Dartois-Lapeyre : « Les divertissements dansés dans les opéras de Rameau ».

Graham Sadler : « The Paris Opéra dancers in Rameau's day : new statistics for 1738 ».

Marie-Françoise Christout : « Quelques grands interprètes de la danse dans l'opéra de Rameau ».

Nathalie Lecomte : « Les divertissements exotiques dans les opéras de Rameau ».

Thierry G. Boucher : « Rameau et les théâtres de cour ».

Jérôme de La Gorce : « Un grand décorateur à l'Opéra au temps de Rameau : Jean-Nicolas Servandoni ».

Marianne Roland-Michel : « Du projet à l'effet pittoresque : costumes d'opéra et peintures au temps de Rameau ».

Cette table ronde devait achever de démontrer combien une confrontation de plusieurs disciplines pouvait s'avérer fructueuse. Elle offrait aussi un équilibre exemplaire entre les résultats de la recherche fondamentale et les vastes synthèses nourries d'une longue expérience et d'une approche originale. Mme Roland Michel, MM. Sadler et de La Gorce, analysaient des documents jusqu'alors inconnus, un portefeuille de costumes d'opéras, un inventaire de l'Académie royale de musique datant de 1738, et quelques plans de scène annotés par Servandoni, retrouvés en Suède.

La fonction de la danse dans les opéras de Rameau, l'influence et le rôle des danseurs alimentaient d'autres importantes communications. A côté de l'image d'un Rameau théoricien et compositeur de musique « savante », se construisait celle d'un Rameau, homme de théâtre attentif, qui, à la cour et à la ville, se révélait capable d'intégrer en une conception globale et novatrice de la scène tous les courants originaux de la danse et de la scénographie de son époque.



Le colloque de Dijon, comme d'ailleurs l'hommage à Rameau de l'année 1983, venait à point nommé : les études ramistes, après une période de demi-sommeil, ont connu un nouvel essor, depuis quelques années déjà, à la faveur du renouveau de la musique baroque. Comme pour d'autres compositeurs, l'élan est d'abord venu des chefs d'orchestre et des réalisateurs, parmi lesquels MM. Sawkins, McGegan et Sadler étaient présents à Dijon pour nous faire partager une expérience primordiale. Le moment était donc venu de rassembler des chercheurs provenant des horizons les plus divers, incités par la variété même de l'œuvre de Rameau. Il est clair que de nouvelles exigences sont maintenant formulées : il n'est plus question d'ignorer l'aspect littéraire, dramatique ou visuel des opéras de Rameau, ni d'abstraire son œuvre de celles de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Plus encore, la source même de notre étude est abordée d'un œil neuf : quels que soient les mérites de l'édition Malherbe, elle a désormais bel et bien vécu.

Sans triomphalisme exagéré, le congrès de Dijon vient donc concrétiser une avancée majeure, à laquelle il manquait seulement la présence d'un chorégraphe pour que le tableau fût complet (Mme Shirley Wynne avait malheureusement annulé sa visite). Aucun participant ne doutait cependant que ce ne fût là une

étape intermédiaire. Les responsables de l'édition complète se sont, eux, explicitement installés dans la longue durée; mais bien des questions restent encore en suspens dans tous les domaines, ne serait-ce que celui de l'interprétation — questions intimement liées, d'ailleurs, à des problèmes d'édition. Plus généralement, la difficulté principale semble être celle d'une réflexion transversale, qui intégrerait encore davantage Rameau à son temps (dans la direction, par exemple, d'une typologie des procédés musicaux) et qui parviendrait à unifier les points de vue énoncés séparément à Dijon. Le moment de la synthèse n'est sans doute pas encore venu, mais les fondations sont cette fois solidement posées.

Il convient, en outre, de souligner l'effort accompli par les membres de la Société Jean-Philippe Rameau, en particulier, MM. Pierre Feuillée, son président, et Maurice Clerc, son secrétaire général, pour la réussite parfaite de ce colloque, ainsi que la chaleureuse hospitalité dijonnaise, à laquelle tous les congressistes ont été sensibles.

Catherine MASSIP et Michel NOIRAY.

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO

Sylvie Bouissou (née en 1955) a fait ses études au C.N.S.M. de Paris, où elle a obtenu en 1980 un premier prix d'histoire de la musique et un premier prix d'analyse. Agrégée de musique (1983), elle termine actuellement une thèse de doctorat de troisième cycle sur *les Boréades.*

L'« Équipe musique-littérature », groupe d'études du Centre de Recherche en littérature comparée à l'Université de Paris IV, comprend : Gérard Barrier, Jean-Jacques Chartin, Francis Claudon, Geneviève Duval-Wirth, Martin Kaltenecker, Gilles Tromp.

Philippe Joubert, agrégé de philosophie, professeur au lycée Grandmont de Tours, a traduit de l'allemand plusieurs textes philosophiques (Benjamin Horkheimer) et participé à la traduction d'œuvres d'Adorno : *Trois études sur Hegel* (Paris : Payot, 1979), *Quasi una fantasia* (Paris : Gallimard, 1982).

Catherine Massip (née en 1946) est Conservateur au Département de la Musique de la Bibliothèque nationale. Ses recherches ont porté sur le XVIIIe siècle français et sur la vie musicale à Paris au XVIIe siècle. Elle termine actuellement une thèse de doctorat sur Michel Lambert et l'air de cour au XVIIe siècle.

Michel Noiray (né en 1949) est chargé de recherches au C.N.R.S. (Paris). Ses recherches portent sur le XVIIIe siècle français (Rameau, l'opéra-comique, la musique révolutionnaire), sur l'historiographie musicale au XVIIIe siècle et sur les opéras de Verdi.

COMPTES RENDUS

I. LIVRES

Les Sources en Musicologie. Actes des journées d'études de la Société française de Musicologie à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes d'Orléans-La Source (9-11 septembre 1979). Paris : Éditions du C.N.R.S., 1981. 179 p., 32 pl. h.t. [80 F.]

L'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, fondé en 1937, a pour mission d'étudier la transmission et la diffusion des textes, depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. Les chercheurs de toutes disciplines en Sciences humaines y trouvent un choix important de microfilms de manuscrits de toutes provenances, conservés principalement dans les sections latine, romane et grecque, et les conseils de paléographes et de codicologues éminents. C'est en 1977 que J. Glénisson confia à M. Huglo la création d'une section de musicologie, qui devait prendre place dans les nouveaux locaux de l'Institut, le Centre Augustin-Thierry à Orléans. La Société française de Musicologie consacrait en quelque sorte cette fondation en choisissant en 1979 d'y tenir ses journées d'études.

Le thème proposé pour ces journées — Les Sources en Musicologie — devait convenir à la fois à la spécificité de l'I.R.H.T. et à la diversité des intérêts des membres de la Société de Musicologie.

Après un avant-propos de J. Glénisson, M. Huglo entame cet ouvrage par une information sur les réalisations et les projets de la section : rassemblement, conservation et exploitation des sources, et création d'un fichier de documentation comprenant la bibliographie des manuscrits notés étudiés par les érudits et les premiers musicologues depuis le XVIIIe siècle.

Les autres communications apparaissent dans un ordre qui répond à la chronologie des sujets traités. On peut cependant, pour résumer brièvement la substance de ce volume, les regrouper en plusieurs catégories.

Ce sont d'abord des recherches particulières entraînant des conclusions d'ordre méthodologique : M. Th. Bouquet-Boyer transmet son expérience de l'exploitation du fonds d'Archives de la Savoie. La communication de D. Ribouillault-Bibron sur la datation des œuvres musicales imprimées en France a paru dans la *Revue internationale de Musique française*, I (1980), 85-109.

Il s'agit ensuite de la restitution d'objets musicologiques à partir de sources fragmentaires : D. Jourdan-Hemmerdinger, en étudiant de nombreuses sources connexes, pose le problème de l'apport d'un nouveau papyrus musical d'Euripide à la théorie et à l'histoire de la musique.

Ayant découvert à l'Archivo Historico Nacional de Madrid un fragment de tropaire espagnol (fin XIV[e] siècle) contenant des sections de messe polyphonique, F. Reynaud propose une transcription de ses deux *Kyrie* tropés : *Summe Clementissime* et *Rex immense majestatis*, et de parties séparées de *Gloria*.

U. Günther, enfin, a pu identifier la musique portée par les anges sculptés de l'église de Kernascléden (début XV[e] siècle) en Bretagne, comme d'origine avignonnaise ou aragonnaise, apparentée à la messe de Barcelone, et importée en Bretagne au temps des prédications de S. Vincent Ferrier (article illustré de transcriptions et de 12 planches h.t.).

Aux mêmes journées, P. Abondance avait rendu compte de sa restauration de la vihuela du musée Jacquemart-André (cf. *Revue de Musicologie*, 66/1 [1980], 57-69).

Enfin, J. Maillard constate la présence d'exemples de musique non mesurée dans un manuscrit du *Roman de Tristan en prose* qui, au terme de l'argumentation, semble devoir être daté du XIV[e] siècle plutôt que du XV[e] siècle (A-Wn, fr. 2542).

Des études sont plus précisément consacrées aux monodies liturgiques médiévales.

Reprenant la controverse sur la provenance du Ms. 201 de la bibliothèque d'Orléans, S. Rankin analyse, à l'aide d'exemples précis, tirés de la *Visitatio Sepulchri* et de l'*Officium peregrinorum*, les techniques de composition textuelle et mélodique des drames (plutôt « travaillés » que « reçus ») qui sont contenus dans ce manuscrit.

Cl. Maître énonce, après les avoir rendues à leur auteur, Gui d'Eu, les principales dispositions contenues dans les *Regulae de Arte Musica*, ou préalables à la deuxième réforme cistercienne, et elle évalue leur degré d'originalité au regard des théories musicales qui avaient cours entre le XI[e] et le XIII[e] siècles.

Des recherches sur des périodes plus récentes concernent l'étude d'autographes : de Rameau (Th. Green), de Fr. Halévy (K. Leich Galland) et de G. Fauré (A. Wirsta).

On trouvera enfin le catalogue de l'exposition des manuscrits notés de l'abbaye de Fleury organisée en septembre 1979 par M. Huglo et Cl. Durand à la bibliothèque municipale d'Orléans, qui conserve nombre de ces manuscrits, et au Centre Augustin Thierry.

Malgré la diversité de ses thèmes, ce livre est particulièrement consacré à l'étude des sources anciennes, conformément aux objectifs de l'I.R.H.T. et à l'attente de la majorité des musicologues effectivement présents aux Journées de septembre 1979.

Marie-Noëlle Colette.

Musical Voices of Asia. Report of Asian Traditional Performing Arts 1978, éd. Richard Emmers et Ninegishi Yuki. Tokyo : Heibonsha Ltd., 1980. 407 p.

Après le premier événement que constituèrent en 1976 une série de projets interculturels de la Fondation japonaise, réalisés sous le titre « Les arts de représentations traditionnels asiatiques » (Asian Traditional Performing Arts : ATPA; cf. *Revue de Musicologie*, 65/2 [1979], 192-194), voici le compte rendu de la deuxième rencontre qui s'est tenue à Tokyo du 24 novembre au 9 décembre

1978, avec la participation de chanteurs, chanteuses et musiciens venus de Birmanie, d'Inde, d'Iran, du Japon et de Mongolie.

Le compte rendu de cette rencontre est publié sous la forme d'un magnifique ouvrage comportant deux parties : 1) les renseignements et la documentation recueillis au cours du Séminaire; 2) des rapports de recherche individuelle sur la voix, la musique vocale ou sur la musique des pays participants au Séminaire. L'ensemble est précédé d'un avant-propos, d'une préface, de notes sur la translittération en caractères romains des termes en langues birmane (avec des signes conventionnels pour les tons linguistiques), bengali, persane, japonaise et mongole. Trois appendices portent sur la description des instruments et sur la transcription des exemples musicaux et des textes des chants exécutés pendant le Séminaire. L'ouvrage est complété par une bibliographie partiellement annotée, une discographie sélective, la liste des documents audio-visuels réalisés au cours de l'ATPA 1976 et de l'ATPA 1978, la liste des membres du Comité d'organisation, le programme du Séminaire et des représentations, enfin par un index glossaire des termes techniques en langues asiatiques utilisés dans le volume.

Les renseignements et les documents recueillis pendant le Séminaire, les questions posées par les musicologues et les réponses des artistes nous permettent de suivre le déroulement des séances de travail et nous fournissent souvent des explications qu'on ne trouve dans aucun ouvrage publié jusqu'ici sur la musique vocale des pays participants.

A l'exception de Tran Quang Hai (C.N.R.S., Paris) et de Denis Guillou (Conservatoire des Arts et Métiers, Paris), les auteurs des contributions sont Japonais ou enseignent dans les universités japonaises. Voici les sujets de ces contributions : la musique birmane (Otake Tomoyoshi, Tokumaru Yoshihiko), la musique des *Baul* (Matoba Yûko), la musique vocale classique persane (Tatsumura Ayako), la forme rythmique *Hiranori* dans la musique de *Nô* (Richard Emmert), le rythme dans la musique japonaise (Koizumi Fumio), les styles de vocalisation dans les musiques japonaises (Komiyama Wataru), la musique vocale des Iles Yaeyama, Okinawa (Takami Tomiko), les caractéristiques des chants populaires d'Anami (Yamamoto Hiroko), le chant biphonique *Xöömij*, méthode pour chanter le *Xöömij* (Tran Quang Hai), étude acoustique (Gunji Sumi, Denis Guillou), la musique mongole (Nasumi Haruo), le chant long mongol (Nakagawa Shin). On trouve également dans cette deuxième partie un article sur une manière de chanter avec l'utilisation des syllabes non significatives comme ornements dans la tradition *thai* (Tanase Yoko), sur les deux attitudes dans les recherches musicologiques, l'attitude dite « *émique* » (du terme phonémique) qui naît de l'observation de la culture, et l'attitude dite « *étique* » (du terme phonétique) qui est orientée vers la culture (Yamada Yôichi). La liste des renseignements à recueillir quand on étudie une musique vocale établie par Yamaguchi Osamu est très utile pour les recherches dans ce domaine.

Les musicologues ne sont pas limités à l'étude des techniques de la voix et de la musique vocale, mais ont abordé des questions relatives au langage musical telles que la gamme équiheptatonique dans la musique birmane, les échelles modales des 7 *dastgâh* (« modes principaux ») et des 5 *avâz* (« modes dérivés ») dans la tradition iranienne (qui ont conduit à l'étude des « modes »), le rythme dans les chants populaires exécutés par les *Baul* en Inde ou les enfants et les chanteurs populaires du Japon, dans la musique sophistiquée du théâtre *Nô*, les modalités d'exécution (chant en solo, chants alternés accompagnés par la voix, par les

instruments), la relation entre la mélodie et le texte des chants, l'utilisation des syllabes non significatives ajoutées au texte des chants, les différents genres de musique populaire et les méthodes d'approche dans les recherches en ethnomusicologie.

Les dessins d'instruments et les photographies de musiciens en situation, complétés par des renseignements d'ordre organologique, ethnologique et musicologique; la transcription des chants en notation occidentale (le texte des chants en caractères birmans, indiens, iraniens, japonais et mongols est accompagné d'une translittération en caractères romains et d'une traduction en langue anglaise); une bibliographie sélective et partiellement annotée; une bonne discographie; un index glossaire avec traduction en anglais des termes vernaculaires : tout concourt à rendre attrayante et aisée la lecture de cet ouvrage en tous points remarquable, qui sera utile à l'étudiant comme au spécialiste et dont pourra tirer profit tout amateur de musique.

TRÂN VAN KHÊ.

Jean FERRARD. *Orgues du Brabant Wallon. Inventaire critique.* Bruxelles : Sauvegarde des Instruments de musique à clavier, 1981. XXX-418 p., nombreuses illustrations.

Jean Ferrard réunit dans ce volume le recensement et l'inventaire de quelque 117 orgues d'églises du Brabant Wallon, à l'exclusion des instruments conservés dans les communautés ou monastères. Divisé en quatre parties : Introduction (I-XXX), Inventaire (p. 1-342), Synthèse et critique (p. 343-386), Tables enfin (p. 387-411), l'ouvrage s'achève sur une abondante bibliographie limitée à la zone étudiée (p. 413-417). Après une introduction qui résume les propositions de l'auteur en faveur d'une politique de sauvegarde des instruments, le corps principal du volume, l'« Inventaire », décrit chacun des cent dix-sept instruments autour de chapitres clefs : situation générale, historique, documentation, archives, bibliographie, iconographie, archives sonores, description technique détaillée de l'instrument tant externe qu'interne (successivement : buffet, console, composition, tuyauterie, sommiers, mécanique, soufflerie). Enfin, le cas échéant, des documents justificatifs, sources d'archives, viennent compléter et étayer les parties historique et technique du rapport. Ajoutons que chaque instrument est illustré d'un ou de plusieurs documents photographiques et, parfois, de schémas de ses parties mécaniques. En ses 418 pages, ce volume fait le point de la situation actuelle et de l'orgue en Wallonie qui compte peu d'instruments des XVIIe et XVIIIe siècles et abonde en exemples des XIXe et XXe siècles.

L'ouvrage répond admirablement à son objet : dresser un inventaire de l'ensemble instrumental et faire un constat de l'état de chaque instrument de Brabant Wallon. Si l'on peut sourire de quelques appréciations — heureuse passion ! — on ne peut que louer la méthode suivie, faite de rigueur et de clarté et qui ne leurre en aucun moment le lecteur en évitant de mêler le plan descriptif à l'étude historique. D'aucuns pourraient peut-être regretter l'absence d'une étude plus détaillée de la composition de certains jeux : cornet, fourniture ou cymbale; mais on remarquera le nombre important d'orgues comportant, jusqu'au XIXe siècle, un clavier « *coupé* », caractéristique qui rapproche ces

orgues de l'instrument ibérique, quoique ce parallèle ne puisse pleinement se faire qu'après un examen technique plus précis.

L'objet même de l'Inventaire conduit peut-être l'auteur à des conclusions trop hâtives ou trop absolues — dans la partie « Synthèse et critique » — sur les dates d'apparition de certains mécanismes, sur les registres ou l'étendue des claviers que de futures recherches de sources documentaires corrigeront sans doute à l'avenir.

Jean Ferrard présente ainsi un ouvrage dont la méthodologie exemplaire doit être comparée, pour quiconque veut s'orienter sur d'autres régions dans une telle entreprise, avec celle, exemplaire, elle aussi, suivie par Philippe Bachet dans *Orgues en Midi-Pyrénées* (Toulouse, 1982), celle, plus touffue et prolixe, suivie en Espagne par el P. Jesús Angel de la Lama dans son bel ouvrage *El Organo en Vallodolid y su provincia : catalogación y estudio* (Valladolid, 1982) ou, encore, celles qui ont été adoptées dans les inventaires, sous presse, des orgues de Navarre (Pampelune) et de Guipúzcoa (Saint-Sébastien).

Louis JAMBOU.

Sabine ŽAK. *Musik als « Ehr und Zier » im mittelalterlichen Reich.* Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. Neuss : Verlag Dr. Päffgen, 1979. X-347 p., 18 ill.

Partant du problème : « que veulent dire les auteurs du moyen âge lorsqu'ils parlent si souvent de musique ou d'autres impressions sonores en évoquant les apparitions officielles des puissants », Sabine Žak examine dans cet ouvrage (thèse d'histoire soutenue en 1976 à Francfort sur le Main), la fonction de la musique dans la vie, le droit et le cérémonial dans le Saint Empire romain germanique au moyen âge.

Dans le premier chapitre, l'auteur démontre que *clamor* et bruit (*schal*), mais aussi, plus particulièrement, le son des instruments de musique, contribuaient, d'une part à témoigner une reconnaissance officielle et à caractériser la puissance du prince, d'autre part à manifester d'une manière générale la joie (*laetitia*) et la déférence (*honor*). Dans le deuxième et le troisième chapitres l'auteur examine dans le détail l'emploi et la signification des divers instruments, des ensembles instrumentaux et du chant dans la vie, le droit et le cérémonial des villes et des cours. Tandis que le second chapitre traite de la fonction des cloches, des trompettes et des ensembles à vent mixtes, le troisième et dernier chapitre est exclusivement consacré au rôle des instruments à cordes et du chant au sein des cours. Quatre appendices envisagent la condition sociale des jongleurs et ménétriers (*Spielleute*), la pratique des instruments à vent dans la bourgeoisie et la noblesse, les modes d'association des trompettes et des timbales ainsi que la fiabilité des témoignages littéraires sur les instruments médiévaux du type de la trompette. Deux index facilitent la consultation de l'ouvrage.

La démarche de Sabine Žak est d'autant plus méthodique et claire qu'elle a surtout exploité des sources littéraires (chroniques et autres documents historiques, poésies, écrits de théorie musicale), en n'ayant recours que secondairement à des sources iconographiques, et s'est volontairement limitée, sur le plan géographique, au Saint Empire romain germanique.

Aussi n'est-il pas étonnant que cette étude, menée par une historienne, dégage

une série de connaissances nouvelles, qui viennent contredire des recherches analogues conduites du point de vue de la musicologie. On soulignera ici les relations mises en évidence par l'auteur entre la trompette, le sceau, l'étendard et le signal comme insignes juridiques dans l'existence quotidienne des villes et dans le domaine militaire. Enfin, les passages consacrés aux jugements portés par les contemporains sur la musique de cour et les critères qui les fondent, sont particulièrement instructifs. C'est précisément de la démarche historique de ce livre que le musicologue tirera le plus grand profit.

Detlef ALTENBURG.

Corpus Troporum III. Tropes du Propre de la messe. 2. Cycle de Pâques. Édition critique des textes par Gunilla Björkvall, Gunilla Iversen, Ritva Jonsson. Stockholm : Almqvist & Wiksell international, 1982. 377 p., XXXII pl. (*Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia,* XXV.)

Le troisième volume contenant les tropes du cycle de Pâques, depuis le dimanche des Rameaux jusqu'à la Trinité, achève la série du Temporal, inaugurée en 1976 avec le tome I (Cycle de Noël), tandis que l'équipe se consacre maintenant aux tropes du Sanctoral.

Si elle poursuit une méthode et une disposition identiques à celles du premier volume, l'édition des tropes de Pâques apporte aux philologues et aux liturgistes, voire aux musicologues, une documentation soigneusement selectionnée et sans lacune importante. Il faut bien réaliser, en effet, que nous nous trouvons ici au cœur d'un problème qui a sollicité l'attention des chercheurs depuis plus d'un siècle : lieu et date de naissance du drame liturgique avec le trope-dialogue « Quem quaeritis in sepulchro » dont l'origine première, la fonction, la place liturgique primitives, sont sans cesse remises en question... Les trois éditrices ne se sont pas laissé déborder par la masse énorme d'articles et de travaux parus sur le sujet. Elles ont au contraire maîtrisé le problème, en renvoyant pour les sources primaires à la collection de W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, I-VI (cf. *Revue de Musicologie*, LXII [1976], 155-157) et, pour les sources secondaires, à la monumentale bibliographie de C. Stratmann, ainsi qu'aux publications de C. Flanigan.

Bien que le choix des sources reste en principe limité à 1100, il a fallu dépouiller vingt-six manuscrits de plus que pour les tropes de Noël. Pour connaître leur contenu, il faut se reporter à l'excellent mini-catalogue intitulé « Aperçu des manuscrits », qui donne le plan descriptif des tropaires énumérés dans l'ordre où ils sont dépouillés, en insistant évidemment sur le Temps pascal. Une série de planches illustre fort à propos la nomenclature des notations (par ex. la notation catalane, pl. XVIII-XX) ou éclaire certains problèmes de critique textuelle.

On remarquera que la liste des planches s'ouvre par le passage du manuscrit de St. Gall qui contient les tropes méloformes, c'est-à-dire les mélismes sans textes ajoutés aux demi-cadences des introïts qui seraient, à mon avis (cf. *Revue de Musicologie*, LXIV [1978], 5-54), à l'origine de la composition des textes de tropes insérés entre les diverses incises de l'introït. Cependant, cette hypothèse sur l'origine des tropes d'interpolation n'est pas franchement discutée dans l'introduction (p. 24).

L'ordre des tropes pour une même fête est toujours différent d'une église à une autre, mais se perpétue souvent identiquement dans les différents manuscrits d'un même centre. On se rend très bien compte de cette « loi » en consultant les tableaux des p. 256 et suivantes où l'on peut constater que le fameux trope-dialogue « Quem quaeritis » mis exceptionnellement en évidence dans les tables par son initiale plutôt que par un numéro, vient en tête de liste dans les manuscrits français, anglais et dans quelques allemands anciens, parfois avec une belle initiale (cf. pl. XIII et *Revue de Musicologie*, LXIV [1978], 5).

Ce volume de Pâques commence au dimanche des Rameaux et ce n'est pas sans surprise qu'on découvre des tropes pour le dimanche *in ramis Palmarum* et même pour le Jeudi-saint (cf. p. 255), observation qu'il eût été impossible de faire jadis en s'en tenant à l'édition des tropes versifiés dans les *Analecta Hymnica*, vol. 49.

Remarquons enfin que tous les textes édités jusqu'ici dans les quatre premiers volumes ont été mis en mémoire en vue de la future indexation automatisée du vocabulaire des tropes (cf. l'extrait de listing pour les mots de *vidistis* à *vita*, p. 30). Cet index est à la disposition des correspondants du *Corpus Troporum* en attendant son édition définitive.

Il serait illusoire d'estimer que l'édition du *Corpus Troporum* va résoudre tous les problèmes. Plus que personne, les trois éditrices sont conscientes de tout le travail qui reste à accomplir en extension et en profondeur notamment, ajoutons-le, en musicologie. Mais à l'avenir, aucune recherche sur les tropes ne pourra être entreprise sans le recours incessant à une édition de base aussi perfectionnée.

Michel HUGLO.

Joseph SMITS VAN WAESBERGHE. *Codex Oxoniensis Bibl. Bodl. Rawl. C 270. Pars B. XVII Tractatuli a quodam studioso peregrino ad annum MC collecti.* Buren : Frits Knuf, 1980. 95 p. (*Divitiae Musicae Artis [DMA]*, A.Xb.)

Ce volume fait suite à l'édition des deux traités (*De vocum consonantiis* et *De re musica*) qui figurent en tête du recueil de traités de musique GB-Ob Rawl. C 270 (f. 1-9 v; éd. DMA, A.Xa). Ces traités d'un caractère plutôt pratique sont suivis d'une série de dix-sept textes plus brefs (f. 9 v-22 v) concernant principalement le calcul des intervalles. Un premier groupe comprend des mesures de monocorde, de tuyaux d'orgue et de cloches (f. 9 v-14 v). La plupart de ces textes ont été édités par J. Smits Van Waesberghe (pour les *cymbala*) et plus récemment par K.-J. Sachs (pour les tuyaux d'orgue). Aussi ne figurent-ils pas dans ce volume. On regrette en revanche que l'auteur ne reproduise pas les notices concernant les mesures de monocorde dont il n'existe pas encore d'édition critique à ce jour. Le second groupe comprend deux courtes explications relatives aux notations intervalliques (f. 15), dont Smits van Waesberghe propose ici une édition critique (p. 49-51). A la suite de ces textes se trouve un bref traité d'*organum* versifié (éd. p. 33-34) et la lettre de Gerbert à Constantin (f. 15 v-16). Un dernier groupe de traités concerne les proportions et les intervalles (f. 16 v-19 v, éd. p. 33-41). Cette collection d'opuscules s'achève enfin par un petit traité sur une « rithmimachia » (f. 20-22 v). Plusieurs de ces traités figurent également dans F-Pn Ms. lat. 10509 (St Wandrille, début XIIe siècle) dont les leçons ont été

collationnées dans la présente édition des traités XIII (*Proportio est duarum rerum...*) et XVI (*Est autem in musicis diapason...*).

La partie la plus importante de cet ouvrage concerne les notations intervalliques et les diverses explications qui leur sont consacrées : *E voces*, *Ter tria* et *Ter terni*. Les deux premières ont pour auteur Hermann Contractus. Smits Van Waesberghe propose d'attribuer la troisième à Guillaume d'Hirsau (p. 57). Les notations intervalliques posent une série de problèmes que l'auteur résume ainsi : pourquoi ont-elles été inventées alors qu'elles n'ont donné lieu à aucune utilisation pratique ? D'où vient l'intérêt qu'on leur porte jusque vers 1300 ? De plus, si les inventeurs de cette notation tentaient de donner un tour prescriptif à la notation neumatique, c'est-à-dire de la rendre lisible sans une connaissance préalable des mélodies, pourquoi ces derniers n'ont-ils pas utilisé les notations diastématiques déjà connues, comme la notation dasienne ou celle de Guy d'Arezzo ? Smits Van Waesberghe répond à ces questions en valorisant le goût que manifestaient alors certains lettrés « utriusque linguae periti » pour les jeux d'esprit et un certain esotérisme.

Le dernier chapitre est consacré au problème de l'origine de Rawl. C 270. Il s'agit sans aucun doute d'un manuscrit originaire de Liège (cf. p. 62-64) dont la source archétypique aurait pu être l'œuvre d'un étudiant étranger peu après 1100. La première partie (traités I et II) date des années 1070-1080. Le second traité, influencé par la théorie liégeoise, pourrait, selon Smits Van Waesberghe, avoir pour auteur Osbern, préchantre de Canterbury. La collection des 17 petits traités n'a cependant été rassemblée qu'au début du XII[e] siècle. La notation neumatique, avec ses emprunts à la notation messine, ainsi que la conjonction « musica-arithmetica » qui caractérise cet ensemble, renvoient à la région Metz-Laon-Reims. De plus, le collecteur des traités a également connu le système de notation intervallique de I-Ma M 17 sup. (Laon, vers 1100).

Christian MEYER.

Craigh WRIGHT. *Music at the court of Burgundy, 1364-1419, a documentary history*. Henryville-Ottawa-Binningen : Institute of mediaeval music, 1979. VIII-274 p. (*Musicological studies*, XXVIII.)

Rares sont les ouvrages scientifiques qui, bravant l'épreuve du temps, nous fournissent encore, malgré leur grand âge, des documents et des idées irremplaçables. Celui de Jeanne Marix (*Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*) est de ceux-là et, 45 ans après sa publication, il constitue encore l'ouvrage de base indispensable concernant la musique dite « bourguignonne », comme suffirait à le démontrer la réimpression dont il a fait l'objet en 1972. Cependant, devant la richesse des sources, l'auteur avait dû se limiter au seul règne de Philippe le Bon, le plus glorieux certes, mais laissant ainsi dans l'ombre les deux premiers ducs, Philippe le Hardi et Jean sans Peur. C'est ce « vide » que Craigh Wright s'est proposé de combler en exprimant l'espoir de fournir ainsi « a companion to Mlle Marix's *Histoire* » et il convient de rendre tout de suite justice à son excellent ouvrage en le déclarant digne de prendre place à côté de son illustre prédécesseur.

Les deux premiers chapitres, *The ascent of Burgundy* et *The Patriachs*, où l'auteur retrace l'origine et l'ascension du duché, son histoire politique et

économique à ses débuts, les ascendants de Philippe le Hardi, constitueraient pour un critique français un peu sévère la partie la moins originale de l'ouvrage. Était-il nécessaire, par exemple, de citer tout au long le passage concernant la folie de Charles VI tiré de la *Chronique* du Religieux de Saint Denys, de rappeler le trop fameux « Père gardez-vous à droite... etc » qui ressortit chez nous à l'enseignement primaire (épisode que Michel Brenet évoque en trois mots : « sa précoce bravoure »), de donner une fois de plus le texte du *Deduiz de la chasse* qui traîne maintenant un peu partout, alors que Christine de Pisan, personnage important auprès de Jean sans Peur, n'a droit qu'à quelques lignes ? Cependant l'auteur fournit dans la dernière partie du second chapitre de nombreux documents nouveaux concernant la chapelle de Louis de Male, comte de Flandres, dont on retrouvera beaucoup de musiciens dans celle de Philippe le Hardi après son mariage avec Marguerite de Flandres. Avec le chapitre III, *The minstrels* (c'est-à-dire dès la page 23), l'auteur édifie désormais son étude sur une documentation de première main, relevée par lui aux Archives de la Côte d'Or et du Nord, à la Collection de Bourgogne de la Bibliothèque nationale et à la Bibliothèque municipale de Cambrai. Suivent alors les chapitres IV et V concernant les chapelles des deux ducs et comportant de nombreux détails sur le rôle des musiciens, les avatars de ces chapelles suivant les impératifs économiques, et le chapitre VI, *The organists of the court*, qui concerne aussi les instruments et les facteurs. Dans le chapitre VII, *Harpers, chamber valets and the Court of Love*, l'auteur considère la place de ces musiciens laïques à la cour, leur participation aux exécutions de musique polyphonique, l'importance des « varlets de chambre », remplit brillamment le programme que s'était déjà fixé Jeanne Marix : « Étudier l'histoire de la musique et des musiciens au XVe siècle, c'est entrer dans le vif de la vie sociale ». Enfin, le dernier chapitre, *The music books of the court*, qui présente « a substantive if not complete picture of the musical repertoire of the court of Burgundy », fournit aussi un précieux dépouillement du Ms. La Trémoille (F-Pn Nouv. acq. fr. 23190) d'après l'index qui, seul, nous est parvenu, en complétant les concordances que Besseler avait établies en 1926. Trois Appendices fournissant les documents originaux ainsi que les biographies des musiciens et leurs œuvres, une copieuse bibliographie (peut-être même pas assez sélective) et un Index complètent cet ouvrage auquel huit planches bien choisies apportent une documentation iconographique de valeur.

Quelques légères inexactitudes de lecture qui n'altèrent d'ailleurs en rien le sens général (cf. Document 47 et facs. p. 58; et ne faudrait-il pas lire, comme Brenet, *Aiglantine la ménestrelle* plutôt que *Aiglautine* ?), un classement discutable à *Duc* pour le Duc d'Aumale dans la Bibliographie, méritent à peine d'être relevés. Par contre, on ne peut que regretter vivement que tous les documents d'archives soient traduits en anglais, la version originale ne figurant qu'à l'Appendix B auquel il faut sans cesse se reporter. Non seulement on perd la couleur du français ancien, mais on reste perplexe devant certaines traductions : un échiquier est-il vraiment un *clavichord* ? Quant aux listes des ouvrages de la cour de Bourgogne d'après les inventaires de 1404, 1405 ou 1420, elles sont à peu près inutilisables car il faut retourner à Peignot (1841) ou à Doutrepont (1906) pour en avoir le texte original. On peut d'autant plus le regretter que l'auteur connaît parfaitement la langue française et que lui, plus que tout autre, aurait dû rompre avec cette tradition malheureusement trop répandue.

Quoi qu'il en soit, ces réflexions toutes personnelles n'enlèvent rien à la valeur scientifique de cet ouvrage avec lequel Craigh Wright a enfin satisfait le souhait

émis dès 1907 par Michel Brenet lorsqu'elle désirait qu'un « érudit patient et consciencieux » entreprenne de parfaire le travail qu'elle n'avait pu qu'esquisser pour les premiers ducs.

Nanie BRIDGMAN.

Louis JAMBOU. *Les origines du tiento.* Bordeaux : Éditions du CNRS, Centre régional de publication, 1982. 235 p., illustrations, 36 p. mus. [100 F.]

Cet ouvrage, publié dans les collections de la Maison des Pays Ibériques, reprend l'essentiel d'une thèse de troisième cycle soutenue à l'Université de Paris IV en 1974, enrichie sur le plan des conclusions.

Dans l'avant-propos, l'auteur précise qu'il limite son étude au champ ibérique et que, de ce fait, il cherche à établir ses critères de définition à partir des textes hispaniques. Les conclusions qu'il tire débordent toutefois le cadre retenu et permettent une approche nouvelle de certaines formes diffusées dans toute l'Europe occidentale.

Selon l'usage, l'introduction rappelle les études déjà réalisées sur le *tiento.* L'auteur met l'accent sur les contradictions entretenues par les musicologues qui assimilent cette forme tantôt au prélude, tantôt à la toccata, voire au ricercar, à la fantaisie ou à la canzone (le tableau de la p. 15 est, sur ce point, particulièrement instructif). D'autre part, il souligne le fait que ceux qui se sont penchés sur le problème envisagent essentiellement la forme pour orgue et délaissent les premières manifestations destinées à la vihuela, ou leur appliquent des conclusions inadaptées puisqu'établies *a posteriori*... C'est donc aux origines du *tiento* que Louis Jambou consacre son étude, se fondant sur l'examen des textes théoriques du XVIe siècle (dans quelques cas, du XVIIe) et celui des œuvres elles-mêmes.

Le point de départ retenu est un paragraphe de Cerone, extrait de *Il Melopeo* (Naples, 1613) : « De la composition des Ricercar ou Tientos... », vraisemblablement à l'origine de l'ambiguïté dans la définition de la forme. Avec méthode, Louis Jambou remonte plus avant, aux précisions apportées par Fuenllana (*Orphenica Lyra*, Séville, 1554, f. 7 et 170 v). Il en extrait les informations qui serviront de guide à son étude. Selon Fuenllana, le *tiento* est une pièce liée à la pratique instrumentale, destinée à introduire une autre œuvre, définissant le mode dans ses paramètres, non pourvue de glose, à finalité didactique.

L'élément déterminant pour la définition du *tiento* étant la notion de mode, Louis Jambou consacre la deuxième partie de son ouvrage à « la théorie modale en Espagne au milieu du XVIe siècle » et la développe longuement. Ses sources essentielles sont les deux importants traités : Juan Bermudo, *Declaracion de instrumentos musicales* (Ossuna, 1555) et Thomas de Sancta Maria, *Libro llamado Arte de taner fantasia* (Valladolid, 1565). Il en extrait tout ce qui concerne les « modes naturels », leur nombre, leur hiérarchie, l'organisation interne des degrés, les clausules ou cadences, abordant ensuite les « modes accidentels ou transposés ». De nombreux exemples musicaux illustrent cette

étude, complétés par des tableaux comparatifs particulièrement utiles. L'auteur associe ensuite « système modal et exécution instrumentale ». Il souligne les divergences qui séparent les deux sources consultées : Sancta Maria conduit son étude dans l'absolu, la rapportant ensuite au clavicorde; Bermudo se base sur celui-ci et le dépasse ensuite. Il réalise alors un véritable traité sur les instruments de son temps. En excellent hispanisant, Louis Jambou ne résiste pas à reprendre les textes consacrés à la harpe et à la vihuela — les enrichissant de précisions puisées dans les ouvrages contemporains de Mudarra, Venegas de Henestrosa pour la première, Narvaez, Fuenllana, Cabezon pour la deuxième. La seconde partie de ce troisième chapitre, consacrée à la vihuela (p. 76-87), constitue une synthèse des textes espagnols du XVI[e] siècle sur le sujet. Mettant à la portée des organologues des écrits d'un accès souvent difficile, elle est d'une utilité réelle.

La voie étant ainsi éclairée, la troisième partie de l'ouvrage revient au *tiento* proprement dit, et plus précisément au *tiento modal.* Si, avec Santiago Kastner, Louis Jambou assigne à la forme un rôle utilitaire : permettre à l'interprète de vérifier le bon accord de son instrument, il élargit son examen à l'ensemble des traits définissant le champ musical du XVI[e] siècle. Revenant à l'objet de son étude, il remarque qu'on ne relève que seize « *tientos* modaux » pour vihuela : huit chez Fuenllana (1554) et huit chez Mudarra (1546) (le respect de l'ordre chronologique, m'eût paru, ici, plus judicieux...). Une étude approfondie, stylistique et technique, en est effectuée, qui met bien en lumière l'importance de la glose — celle-ci étant distinguée du *redoble,* autre pratique espagnole alors en vigueur.

Le chapitre suivant arrive au cœur même du problème, avec une analyse modale des *tientos* recensés. Celle-ci est effectuée avec intelligence, puisque étroitement liée aux caractéristiques techniques de la vihuela. L'auteur prend en considération l'ambitus modal de l'instrument, la position des différentes frettes sur le manche conformément aux théories de Bermudo. Sur le plan proprement musical, le nombre, la place et la nature des clausules sont examinés puis regroupés dans des tableaux. Louis Jambou en vient ensuite à se poser la question du tempérament égal ou inégal des instruments utilisés. Les deux compositeurs de *tientos* ne donnant aucune précision quant à la hauteur d'accord à adopter, il faut procéder par recoupement; l'auteur de l'ouvrage prend pour référence les *Fantaisies* d'Esteban Daça contenues dans *El Parnasso* (Cordoue, 1576). Il en déduit l'existence de « fautes » par rapport aux conseils de Bermudo... et parvient à la conclusion intéressante que « le *tiento* originel paraît ... aboutir à un point où sa fonction première — définir le mode dans un tempérament inégal — se double d'une seconde définition : explorer et rééquilibrer les données musicales des intervalles ».

La quatrième partie, intitulée *Tiento et... tiento* revient à des œuvres particulières, tel le « *tento* » [*sic*] de Luis Milan, contenu dans *El Maestro,* (Valence, 1536). Tous les commentaires s'y rapportant sont présentés en version originale et en traduction; nous trouvons ensuite les caractéristiques de la forme étudiée. Un élargissement apparaît avec le *Neuvième tiento* de Mudarra donné à titre d'exemple par l'auteur à la fin de son recueil. Nous arrivons enfin, dans la cinquième partie, à la naissance du *tiento* pour orgue. Louis Jambou part, cette fois encore, de Bermudo; il effectue une analyse serrée, à la fois modale et thématique, du *tiento* inséré à la fin du livre IV qui traite du « toucher de l'orgue ». Le problème du *tiento* pour orgue étant lié non seulement à l'instrument comme pour les précédents, mais aussi à la liturgie elle-même, l'auteur est appelé à considérer les *entratas de coro* de Venegas de Henestrosa, de

style *fugato*, comme le lien privilégié entre la musique vocale religieuse, le motet, et la forme *tiento*, naissante à l'orgue.

Dans un dernier chapitre, il oppose enfin les deux formes rivales au point d'être confondues par les contemporains eux-mêmes : *tiento* et fantaisie. Des *tientos* se retrouvent en effet sous le nom de fantaisie dans le livre de Henestrosa. Un tableau (p. 168) rend compte des emprunts.

La conclusion aborde logiquement le *tiento* comme forme de composition à la fin du XVII[e] siècle et au début du XVIII[e]. le terme générique de *obras* étant alors adopté par les auteurs — sauf pour les exercices d'école. Une brève synthèse (p. 178) regroupe les notions acquises au cours de l'étude. Une transcription de vingt et un *tientos* de Fuenllana, Mudarra, Milan, Bermudo, donnée en appendice, permet de mieux comprendre les analyses.

Le fait que Bermudo soit cité et commenté dans l'avant-dernier paragraphe donne la véritable dimension de l'ouvrage. Dépassant de beaucoup la simple recherche sur une forme musicale précise, Louis Jambou s'est livré à une étude comparative sur la théorie modale des deux grands théoriciens du XVI[e] siècle espagnol : Bermudo et Sancta Maria. D'autre part, en excellent hispaniste, il présente des textes sur les instruments alors en usage, notamment la harpe et la vihuela. Les organologues trouveront ici des documents particulièrement importants. Je regrette, à ce propos, que de nombreux paragraphes de la thèse, d'accès difficile à des non-spécialistes de l'espagnol ancien, aient été supprimés.

Du point de vue formel, je me demande si un plan chronologique, prenant les textes de Luis Milan pour point de départ, n'aurait pas été plus aisé à suivre pour le lecteur, qui aurait ainsi mieux perçu le fil conducteur de l'étude. Il aurait également fallu mieux préciser les références de certaines œuvres citées. De même la bibliographie pose des problèmes de consultation, le lecteur ne parvenant pas toujours à déterminer le parti adopté. Il n'en demeure pas moins qu'un tel ouvrage s'adresse aussi bien à ceux qui s'intéressent à la théorie des modes à la Renaissance qu'aux spécialistes des instruments et de la musique instrumentale.

Hélène CHARNASSÉ.

James R. ANTHONY. *La Musique en France à l'époque baroque*. Paris : Flammarion, 1981. 556 p. [120 F.]

James Anthony, après une profonde révision de son ouvrage *French Baroque Music* (publié dès 1974 à Londres), en donna une nouvelle version en 1978, à partir de laquelle une traduction française a été mise au point avec le concours de Jean-Michel Nectoux et Catherine Massip et éditée dans la collection « Harmoniques » chez Flammarion. Cette étude se propose de faire une synthèse sur la musique française de 1581 à 1733. Si l'existence même d'une musique dite « baroque » en France est encore parfois discutée, il est en tous cas très difficile de définir à quelle période ce mot correspond, et s'il faut ou non lui faire succéder ceux de « baroque tardif » ou de « rococo » à un certain stade d'évolution... La première date choisie par J. Anthony (1581) est celle du Ballet Comique de la Reine de Beaujoyeulx, que l'on peut considérer comme une œuvre clé débouchant sur la future Tragédie Lyrique et sur le ballet français, origine de l'essentiel de notre musique instrumentale. Cependant, dans son ouvrage général sur le baroque, Bukofzer estime qu'en France, la musique

baroque naît à la mort d'Henri IV (1610).. et atteint son apogée sous le règne de Louis XIV... »[1]. Il décale donc largement la période « baroque » par rapport à J. Anthony qui choisit de s'arrêter à la mort de François Couperin, coïncidant avec l'année de la création d'*Hippolyte et Aricie*. Cette année 1733 semble à vrai dire assez artificielle... Elle ne répond pas à une cassure esthétique que l'on aurait pu par contre déceler vers 1760, avec l'avènement de la symphonie. Les fréquentes incursions de l'auteur au-delà de 1733 montrent bien qu'il a lui-même ressenti la fragilité de cette barrière chronologique.

Au reste, c'est le reproche unique que l'on pourrait faire à cette étude très documentée sur une période de notre histoire encore partiellement étudiée, et souvent dans des travaux inédits d'accès difficile.

Un panorama général en langue française manquait de toute évidence et l'ouvrage de J. Anthony sera un précieux moyen d'accès vers notre répertoire pour l'instrumentiste, l'étudiant ou le mélomane qui trouveront ici orientations pour des recherches, synthèses précieuses dans les domaines qui les concernent. On souhaiterait que l'auteur puisse livrer un second volume — abandonnant sans doute la référence au baroque — menant jusqu'à la révolution française et couvrant une période complexe où les études sont encore rares.

La Musique en France à l'époque baroque débute sur un intéressant panorama des « institutions et organisations du grand siècle » puis donne les grandes lignes du répertoire, de Beaujoyeulx à Lully, avant de s'arrêter à l'Opéra Italien en France. L'ouvrage aborde ensuite les grands genres musicaux, tant scéniques (comédie et opéra-ballet, tragédie lyrique et divertissement) que vocaux (motet, messe, oratorio, cantate) ou instrumentaux (musique pour luth et pour clavier, musique pour ensemble instrumental). Quelques réflexions sur l'interprétation se proposent surtout d'orienter le lecteur vers les vastes ouvrages consacrés à ce sujet délicat que l'on ne pouvait traiter dans un tel cadre. Une bibliographie très riche fait le point des ouvrages de base, anciens ou récents, mais aussi de travaux moins connus, signalant en particulier de nombreuses thèses américaines inédites.

Il n'y a pas de chapitre particulier pour discuter de la notion d'esthétique baroque ou du « goût », comme l'avait tenté W. Mellers dans son livre sur Couperin, mais cependant, dans tous les chapitres, l'auteur se réfère en filigrane à l'esthétique, au style, avec beaucoup de finesse et de discrétion, en voulant manifestement éviter d'imposer trop son jugement personnel.

En résumé, un livre riche, bien conçu, qui contribuera sûrement à motiver d'autres recherches sur notre école française qui conserve encore bien des trésors inexploités.

Martine ROCHE.

Janet M. LEVY. *Beethoven's Compositional Choices. The Two versions of Opus 18, N° 1, First Movement.* Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1982. X-101 p. (*Studies in the Criticism and Theory of Music,* 1.) [$ 25.]

1. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (New York, 1947), p. 142; nous citons d'après la traduction française, *La musique baroque* (Paris, 1982), p. 153.

Beethoven nous a rarement donné des versions différentes d'une même œuvre. Les diverses moutures du *Quintette à cordes* op. 104, de l'ouverture de *Leonore* et de l'oratorio *Christus am Ölberge* sont essentiellement dues à des raisons extérieures, comme l'auteur le rappelle (cf. p. 2, note 10). En ce qui concerne son premier *Quatuor à cordes* publié, c'est uniquement en vue d'une amélioration d'ordre compositionnel que Beethoven a procédé à une révision globale de sa première version. Cela explique le choix fait par Janet M. Levy, qui insiste sur la différence qu'il y a entre la comparaison de deux versions d'une même œuvre — c'est-à-dire deux « stades définitifs » — et celle d'esquisses successives avec l'œuvre élaborée — c'est-à-dire d'un « stade transitoire » avec un « stade définitif ». En effet, le propos de l'auteur n'est pas d'étudier la manière de travailler du compositeur, mais de comprendre et d'essayer d'expliquer les motivations qui ont conduit celui-ci à modifier tel ou tel élément de sa première version, bref, à observer ses « choix compositionnels ».

Nous avouons avoir été tout d'abord quelque peu sceptique sur l'intérêt d'une telle démarche. En effet, le début et la fin de l'exposition, du développement, de la réexposition et de la coda sont les mêmes dans les deux versions; autrement dit, la structure générale de l'œuvre reste identique. Mais une lecture attentive démontre rapidement le profit que l'on tire d'une telle comparaison. L'auteur signale avec une minutie exemplaire les moindres divergences entre les deux versions : changement d'octave (et parfois d'instrument) d'une ligne mélodique, ajout d'appoggiature à une harmonie, modification des nuances et des accentuations, suppressions ou ajouts de mesures, etc. Puis elle en donne une explication souvent satisfaisante, à la fois logique et musicale. Elle rassemble enfin les divers détails pour démontrer leur rôle au sein de sections plus importantes. Il faut évidemment lire avec beaucoup de concentration un texte très clair mais très dense et se reporter sans cesse aux deux versions de la partition pour profiter des observations faites. Ce dernier travail, il est vrai, est grandement facilité par la superposition, par fragments de 10 à 20 mesures, des passages correspondants des deux versions. Toute la musique du premier mouvement est ainsi reproduite, à l'exception d'une courte section de la réexposition qui est une reprise au ton principal du passage correspondant de l'exposition. De plus, l'auteur superpose des passages correspondants de l'exposition et de la réexposition dans les deux versions (p. 80-81). Aussi n'est-il pas indispensable de se reporter à la partition de ce quatuor, quoique cela soit préférable — nous l'avons fait pour notre compte —, car l'on peut ainsi mieux saisir les relations d'ensemble.

Les nombreuses observations faites par J. M. Levy, souvent fines et perspicaces, démontrent d'une manière convaincante les améliorations apportées par Beethoven dans sa version définitive. Il est impossible d'en faire un résumé, car il s'agit d'une multitude de points de détail qui, par leur accumulation, améliorent l'œuvre sensiblement. Mais on peut rappeler, comme l'auteur le fait dans sa conclusion, quelques faits principaux. On se trouve confronté à deux catégories de révisions. Les premières concernent l'instrumentation : elles ont souvent pour but de remplacer des figurations propres au clavier par d'autres, propres aux instruments à cordes; quant aux nuances, elles ont en général pour effet d'adoucir les contrastes et de rendre les transitions plus fluides. La seconde catégorie de révisions concerne la syntaxe et la structure. Il faut signaler en particulier la fusion, à deux reprises, de deux passages différents de la version I en un seul. Il en résulte un raffermissement de la syntaxe. D'une manière générale, les modifications apportées par Beethoven dans sa version définitive

contribuent à concentrer le discours, à clarifier la métrique, à favoriser les rapports symétriques et à augmenter la cohésion d'ensemble.

Il est vrai que l'on peut être en désaccord avec l'auteur sur des points de détail. En particulier, sa volonté de prouver que tous les changements faits par le compositeur apportent une amélioration peut être parfois mise en doute, comme du reste J. M. Levy le concède (cf. p. 4, note 16). Par ailleurs, il est curieux de constater que dans une étude aussi méticuleuse, certains détails ne sont pas signalés. Sans doute l'auteur nous prévient-elle qu'« en dépit de sa longueur et de la quantité des détails, cet essai ne tente pas de considérer tous les changements faits par Beethoven » (p. 5). Néanmoins, certains faits frappants auraient dû, à notre avis, être signalés. On n'en prendra ici que deux exemples. Ainsi, aux mesures 171-176, sur une harmonie de dominante dans le ton principal (*do-mi-sol-si b*), Beethoven fait courir des gammes montantes et descendantes de *do* à *do* avec un *si*♮, créant un heurt *si b-si* ♮ très curieux. Le choc est encore plus violent dans la version I (mes. 177-182). Ce passage est d'un intérêt d'autant plus significatif qu'il explique rétrospectivement l'analyse des passages correspondants — mais sans conflits de demi-tons — des mesures 49-55, 115-118 et 210-216 : bien qu'ils soient présentés comme toniques, ceux-ci doivent être interprétés comme des dominantes. Le deuxième exemple se trouve à la mesure 298 (version II) où une broderie du *do* est un *si b* — frottant contre le *la* de l'accord *la-do-mi b-sol b* — tandis que la broderie correspondante de la version I (mesure 316) est un *si*♮. S'agit-il d'un oubli ? Ceci semblerait d'autant plus plausible que l'accord suivant comprend un *si*♮ à la basse, créant une fausse relation d'octave assez inhabituelle à l'époque.

L'ouvrage de J. M. Levy est le premier d'une nouvelle série d'études musicologiques dirigée par l'éditeur général Léonard B. Meyer qui, dans sa courte préface, en résume brièvement les orientations : il s'agit d'allier la critique et la théorie dans l'analyse des œuvres musicales. La haute qualité et l'intérêt du présent travail laissent bien augurer de cette nouvelle collection.

Serge GUT.

Correspondance de Frédéric Chopin (1810-1849). Recueillie, révisée, annotée et traduite par Bronislas Édouard Sydow, en collaboration avec Suzanne et Denise Chainaye [1]. Édition définitive. Vol. I : « L'Aube » (1816-1831), LVII-325 p. — Vol. II : « L'Ascension » (1831-1840), 417 p. — Vol. III : « La Gloire » (1840-1849), 477 p. Paris : Richard-Masse, La Revue Musicale, [1981].

Il s'agit en fait de la simple réimpression de l'édition de 1953 (vol. I), 1954 (vol. II) et 1960 (vol. III), de cette Correspondance que Richard-Masse et *La Revue Musicale* présentent cette fois-ci comme une « édition définitive, revue et corrigée ».

La publication, il y a quelque trente ans, de la *Correspondance de Frédéric*

1. Il faut ajouter le nom d'Irène Sydow pour le volume III.

Chopin avait été accueillie avec intérêt, venant après la parution des *Lettres* de Frédéric Chopin, réalisée vingt années plus tôt [2]. Sa réimpression, qu'on fait passer sciemment ou non pour une édition nouvelle [3], appelle aujourd'hui de sérieuses réserves. C'est que Bronislas Édouard Sydow, le principal artisan de ce long travail, n'avait pu le mener à son terme. Sa mort en 1952, c'est-à-dire l'année précédant la parution du premier volume, n'a pas été sans effet sur la réalisation de l'ensemble de cette publication.

Il serait inconvenant autant qu'injuste de mettre en cause l'esprit qui animait les dévouées collaboratrices de B. E. Sydow et le travail difficile auquel elles ont dû faire face après sa disparition prématurée pour que cette *Correspondance* puisse sortir de presse. Mais devait-on pour autant la faire paraître à nouveau 20-30 ans plus tard sans comparer les lettres publiées avec les originaux accessibles aujourd'hui (ou, à défaut d'originaux, avec les premières éditions) ? C'est que nous avons actuellement des autographes qui n'étaient alors pas connus. Depuis la première parution de cette *Correspondance*, de nombreuses lettres, ou des fragments de lettres de F. Chopin — cinquante environ selon Krystyna Kobylańska [4] — ont été retrouvées. De tout cela, les éditeurs n'ont pas tenu compte. Pour éviter toute méprise, ils auraient dû faire paraître en tête du volume un *Avertissement aux Lecteurs*, dans lequel ils les auraient conduits aux réserves qui s'imposaient, et indiquer clairement qu'il ne s'agissait que d'une *réimpression*. Parler d'« édition revue et corrigée » (par qui ?), et prétendre imprudemment qu'elle est « définitive » (y en aura-t-il jamais une qui puisse l'être ?) tient à la fois de la légèreté et de l'aberration. Il faut ajouter à cela que le dernier volume ne contient ni les index que l'on a dans les deux autres (index des noms cités, index relatif à Chopin, index des matières et des lieux), ni la Table générale de la Correspondance, tout cela avait été promis vingt ans plus tôt dans la *Note des Éditeurs* qui se trouvait à la fin du livre. L'utilisation n'en est guère facilitée. Dans ces conditions, on ne peut qu'exprimer le regret que cette publication n'ait pas été réalisée avec plus de sérieux.

Henri MUSIELAK.

Roger DELAGE. *Chabrier*. Paris : Lattès; Genève : Minkoff, 1982. 214 p. (*Iconographie musicale.*) [195 F.]

---

2. Frédéric Chopin, *Lettres*, recueillies par Henri Opieński et traduites par Stéphane Danysz, avant-propos d'I. J. Paderewski (Paris, [1933]), 591 p. Une édition anglaise de ce recueil avait préalablement vu le jour en 1931 dans une traduction de E. L. Voynich. Dans la seconde parution (*Chopin's Letters*, collected by Henryk Opieński, translated from the original Polish and French with a Preface and Editorial notes by E. L. Voynich [New York : Vienna House, 1973]), il est précisé qu'il s'agit de « reprinted edition ».

3. A la radio, comme à la télévision et dans la presse. On semble ignorer que B. E. Sydow est mort depuis plus de 30 ans et que l'Institut F. Chopin à Varsovie a changé de raison sociale en 1950 pour celle de Société F. Chopin. Dans son numéro du 28 janvier 1982, *Le Figaro*, sous le titre ambigu : « 800 lettres d'une bouleversante actualité — Chopin, témoin de la Pologne martyre », saluait cette parution comme « un événement considérable », disant qu'il s'agit de « toute la correspondance connue de Frédéric Chopin » !

4. Information orale (mai 1983).

Dans la nouvelle série bilingue (anglais, français) de la collection de F. Lesure, voici ce *Chabrier*, fruit des subtiles et patientes recherches que mène R. Delage sur ce musicien trop oublié. Le texte d'introduction, alerte et d'une langue toute musicale, nous laisse à penser que R. Delage se doit d'écrire la grande biographie de Chabrier qui nous a jusqu'ici manqué; ce texte est suivi d'une chronologie de la vie et des œuvres du musicien et d'une bibliographie. C'est dire d'emblée la solidité de l'ouvrage dont les cent quatre-vingt-cinq planches, rassemblées pour notre plaisir, nous font découvrir maints documents que l'auteur a su découvrir dans les musées, les bibliothèques et les collections privées. Les portraits de Chabrier lui-même, signés Édouard Manet (en deux versions), Edgar Degas (dans le fameux *Orchestre de l'Opéra*), Marcelin Desboutin ou Fantin Latour, témoignent des liens amicaux établis par le compositeur avec les grands peintres de la seconde moitié du XIXe siècle que R. Delage avait du reste étudiés, précédemment, dans un article de *l'Œil* (décembre 1963), et c'est un grand plaisir que de découvrir, le plus souvent reproduits (plus ou moins fidèlement) en couleurs, quelques-unes des œuvres marquantes réunies par ce musicien qui fut aussi un grand collectionneur : *Un bar aux Folies Bergère* de Manet est dans toutes les mémoires, de même que cette *Rue St-Denis* pavoisée de bleu, blanc, rouge que Monet saisit un matin de 1877, depuis quelque fenêtre. Chabrier ne possédait pas moins de huit œuvres de Claude Monet et, dans les dernières années de sa vie, il avait acquis un Cézanne de belle venue (*les Moissonneurs*).

Les portraits photographiques de Chabrier correspondent en général assez peu au personnage truculent qui est entré dans la légende et qu'illustre le célèbre dessin d'Édouard Detaille représentant le compositeur au piano. Il y a beaucoup de sensibilité, voire de tragique dans ce regard, parfois rageur, mais souvent noyé de rêve que Manet a su rendre si délicatement. Quelques caricatures, divers documents relatifs aux œuvres théâtrales du musicien — en particulier *l'Étoile*, ce chef-d'œuvre de l'humour en musique — viennent égayer un volume où les portraits d'amis, d'interprètes etc... sont nombreux et fort bien choisis, mais c'est certainement au second degré que l'on doit apprécier l'inénarrable photo de Madame Costallat et ses enfants (pl. 57) ou les lorgnons au regard bigle de Marguerite Lamoureux (pl. 137); à l'inverse, la photo de Mme Leroux-Ribeyre (pl. 170), femme de Xavier Leroux et première interprète du solo de l'*Ode à la musique*, est d'un charme tout particulier.

De nombreux documents se trouvent fort judicieusement commentés par des extraits, souvent succulents, de la correspondance de Chabrier, l'un des grands épistoliers du siècle, dont on attend l'édition critique par les soins de Roger Delage et Frans Durif. Une liste détaillée des sources, des index des noms et des œuvres de Chabrier citées rendent cette iconographie particulièrement maniable. Je regrette pour ma part qu'aucun specimen des manuscrits autographes de Chabrier ne nous soit proposé et j'aurais aimé, mais cela est tout personnel, retrouver la délicieuse couverture illustrée de la *Pastorale des cochons roses*; mais ce que nous regrettons davantage concerne la disposition des textes bilingues en deux colonnes non justifiées (c'est-à-dire non alignées) à droite, pour l'introduction, la bibliographie et les notices des illustrations, tandis que le sommaire, la chronologie et la table des illustrations sont justifiés au centre de la page. Ces choix étonnent dans un ouvrage par ailleurs imprimé avec soin; ils nous paraissent en rendre la lecture et la consultation moins aisées, de même que l'intervention intermittente et parfois fantaisiste de certains filets d'encadrement. Ces légères restrictions s'adressent du reste essentiellement au maquettiste

beaucoup plus qu'à l'auteur qui, comme bien souvent, n'a pas été consulté; elles n'entament à vrai dire que bien peu la réussite de ce volume iconographique si richement et soigneusement documenté.

Jean-Michel NECTOUX.

Hans Heinrich EGGEBRECHT. *Die Musik Gustav Mahlers*. München-Zürich : R. Piper & Co. Verlag, 1982. 305 p.

La fascination que Mahler exerce depuis plus de dix ans sur les musicologues reste toujours aussi grande. Elle entraîne parfois des projets audacieux. C'est ainsi que Constantin Floros replace le compositeur dans un univers spirituel et musical qui recouvre tout le XIX[e] siècle (cf. notre compte rendu de son *Mahler* dans cette même revue, 67/1 [1981], 112-114). Quant à Hans Heinrich Eggebrecht, il nous précise son ambitieux dessein à la fin de la préface de son ouvrage : « Je ne connais pas de musique qui pourrait être comparée à celle-ci [celle de Mahler]. Et j'aimerais savoir quelle est sa particularité pour pouvoir l'exprimer et la communiquer à d'autres ». C'est donc avant tout l'« essence » de la musique mahlérienne qui intéresse l'auteur et, en conséquence, les problèmes historiques et analytiques — sans être négligés — passent au second plan pour laisser le champ libre à de nombreuses réflexions et méditations esthético-philosophiques parfois laborieuses. De l'abondante littérature spécialisée, H. H. Eggebrecht ne retient véritablement que le *Mahler* d'Adorno (paru en 1960 et en 1976 dans sa traduction française) dont il avoue : « Dans mon livre, j'essaie de développer ma propre compréhension de Mahler par et au-travers d'Adorno [*durch Adorno hindurch*] ». Et de fait, tout au long de son ouvrage, Adorno se profile en filigrane, si bien que l'on a souvent l'impression que les réflexions déclenchées par la musique du maître autrichien sont filtrées au travers des conceptions adorniennes. Toutefois, l'originalité d'Eggebrecht est de ne point se complaire dans le rôle d'épigone du philosophe allemand mais d'adopter constamment une position critique à son égard et, parfois, de le discuter avec beaucoup de perspicacité.

L'idée essentielle qui se trouve tout au long de la présente étude est celle d'un dualisme fondamental qui caractérise la musique de Mahler et qui résulte de la traduction sonore de deux mondes antagonistes et inconciliables, celui de la réalité tangible (dans lequel nous vivons) et l'« autre monde ». A vrai dire, cela n'est qu'un schéma et les explications d'Eggebrecht sont infiniment plus complexes. C'est ainsi que le « monde des réalités » comprend à son tour un monde négatif, hypocrite et menteur — celui des hommes — et un autre, séduisant et apaisant — celui de la nature —. Or, pour Eggebrecht, la particularité de Mahler est d'inclure le monde négatif et laid dans sa musique, alors qu'aucun des grands compositeurs précédents ne l'avait fait. Quant au monde de la nature, Mahler le traduit par des formules mélodiques naïves, proches du folklore, des sons de cloches, des appels d'oiseaux, etc., bref, par tout un bric-à-brac que l'on a souvent considéré comme puéril, banal et de mauvais goût, Adorno y compris. A nouveau, Eggebrecht s'insurge contre cette conception, car, pour lui, on a affaire ici à des sons primordiaux, antérieurs à la musique artistique, chargés d'une sémantique très forte — dénommés par l'auteur « vocables » — et que Mahler utilise à titre de matériaux signifiants.

L'argumentation employée — que l'on ne peut reproduire ici — est ingénieuse et séduisante. Mais on a l'impression qu'il s'agit davantage d'une démonstration philosophique que d'une explication esthétique. L'ouvrage contient d'ailleurs à plusieurs reprises des démonstrations analogues, ingénieuses sans être forcément convaincantes.

Parmi les moments forts de l'ouvrage figure le premier chapitre qui, en disséquant avec beaucoup de clarté une lettre de jeunesse du compositeur, expose les caractéristiques du dualisme mahlérien. De même, le chapitre V (analyse du troisième mouvement de la troisième Symphonie) contient une excellente démonstration de l'opposition entre une musique d'humour, celle du scherzo, et une musique du monde animal, celle du trio, la première représentant le monde de l'art et la seconde le monde de la nature. Enfin le huitième et dernier chapitre (*Mahlers Begriff der « Welt »*, la conception mahlérienne du « monde ») reprend et résume les différentes acceptions du mot « monde », apportant ainsi en fin d'ouvrage une bienfaisante clarification sur des notions complexes et fluctuantes. L'auteur y réaffirme ses idées fondamentales, à savoir que la musique des grands compositeurs antérieurs conserve un aspect unitaire parce qu'elle rejette délibérément le monde extérieur et ne considère comme monde réel que celui de l'art, tandis que Mahler fait cohabiter ces deux mondes contradictoires, ce qui entraîne une rupture de style. Par ailleurs, l'impossibilité de réconcilier ces sphères antithétiques fait naître un sentiment tragique qui n'est surmonté que quand la musique se perd et s'abîme dans l'extase de l'« autre monde », comme à la fin du *Chant de la terre* ou de la *IXe Symphonie.*

Eggebrecht est relativement bref sur la conception mahlérienne du lied qui n'est abordée que dans les chapitres VI et VII. Pour lui, et il a sans doute raison, le lied est toujours un travail préliminaire à la symphonie dans laquelle il se trouve absorbé et transfiguré. Mais on aurait aimé savoir comment, dans la symphonie, les éléments « lied » et « symphonie » cohabitent et dans quelle mesure l'un est hétérogène à l'autre. Car il s'agit bien là, chez Mahler, d'un problème fondamental. Celui-ci, du reste, a constamment évolué au cours de l'activité créatrice du compositeur. A l'antinomie « musique de l'art » — « musique de la nature », il aurait fallu ajouter celle de la « symphonie » et du « lied », en examinant comment ces deux groupes d'oppositions se recouvrent et se différencient.

Tel qu'il se présente, l'ouvrage de H.H. Eggebrecht représente une tentative extrêmement originale et audacieuse pour apporter des réponses neuves sur un sujet difficile. Tout en prêtant fortement à la controverse et à la critique, il invite à la réflexion et, de ce fait, contribue à une compréhension en profondeur du monde mahlérien.

Serge GUT.

Edward LOCKSPEISER. *Claude Debussy, sa vie et sa pensée.* Traduit de l'anglais par Léo Dilé. Suivi d'une *Analyse de l'œuvre* par Harry Halbreich. Paris : Fayard, 1980. 823 p.

L'édition originale anglaise de cet ouvrage a paru en deux volumes (publiés respectivement en 1962 et 1965) sous le titre *Debussy, his life, his mind.* Après avoir été épuisés pendant quelques années, ils furent tous deux réimprimés par la

Cambridge University Press en 1978. Les voici désormais réunis en un seul volume présenté aux lecteurs de langue française, en « traduction intégrale » nous dit l'éditeur. En fait, un examen attentif nous montre quelques différences qu'il paraît utile de signaler. La plus frappante est l'abandon quasi total des nombreux appendices dont Lockspeiser avait pourvu son ouvrage : huit pour le premier volume et autant pour le second. Deux seulement ont été retenus en traduction. Le premier concerne les célèbres « notes de conversations » de Debussy avec son professeur Ernest Guiraud, recueillies par Maurice Emmanuel. Fort intéressantes, elles sont bien connues et n'apportent aucun élément nouveau, en France du moins. Il en va partiellement de même du second appendice qui reprend un article de Manuel de Falla sur la technique et le caractère des pièces hispanisantes de Debussy, paru dans le numéro spécial consacré à Debussy en 1920 par la *Revue Musicale*. Toutefois, les nombreuses précisions dont Lockspeiser a pourvu cet article, ainsi que l'ajout d'une citation musicale, lui donnent indiscutablement un regain d'intérêt. Parmi les appendices laissés pour compte, on regrettera plus particulièrement le *Tableau généalogique de la famille Von Meck* (qui ne prenait qu'une page !); *Swinburne et Poe en France* : précisions intéressantes sur l'impact de ces deux poètes anglo-saxons en France; *Le Soleil des morts* : roman à clés de Camille Mauclair dont Lockspeiser cite des passages concernant Debussy; la liste des ouvrages contenant la correspondance (dont l'absence dans la version française constitue une grave lacune); *Puccini et Debussy* (qui nous rapporte les opinions réciproques des deux célèbres compositeurs); *Debussy et l'occultisme* : reproduction d'un article difficilement accessible de Léon Guichard sur les curieux rapports de Debussy avec les milieux rosicruciens ainsi que sur l'éventualité d'une mise en musique des *Noces de Sathan* de Jules Bois; enfin la liste des articles critiques écrits par Debussy.

Quant au *catalogue des œuvres*, il a été non seulement maintenu, mais également mis à jour — rectification de dates, œuvres éditées entre-temps, œuvres retrouvées (en générale des esquisses) — ce qui représente une heureuse initiative (prise par Harry Halbreich ?). La bibliographie est fort différente de celle de l'original et n'est donc certainement pas de Lockspeiser, ce qu'il eût fallu signaler. Reconnaissons que celle de Lockspeiser, très abondante et dressée chapitre par chapitre, n'est guère pratique à consulter. La nouvelle bibliographie — de Harry Halbreich ? — est beaucoup plus succincte, avec des lacunes évidentes. Mais elle comporte un commentaire pour les ouvrages généraux, permettant ainsi au lecteur de s'orienter aisément, quoique la désobligeante observation à l'endroit du remarquable *Claude Debussy et son temps* de Léon Vallas ne semble ni justifiée, ni en accord avec ce que Lockspeiser en dit lui-même dans son introduction. Quelques ouvrages importants parus après 1965 (date de l'édition anglaise) sont également signalés.

Si la version française a été élaguée de certaines annexes contenues dans l'original, elle a été, en revanche, heureusement complétée par une substantielle *Analyse de l'œuvre* faite par Harry Halbreich, s'étendant sur plus de deux cents pages. Remarquons que l'auteur s'est fort bien acquitté de sa tâche qui n'était pas facile. Sans tomber dans l'explication technique austère, qui n'était pas son propos, il a su faire ressortir les particularités de la plupart des œuvres avec beaucoup d'habileté. L'introduction (p. 533-544) montre bien la nature essentiellement statique de l'œuvre debussyste, mais convainc nettement moins lorsqu' elle tente de prouver une filiation entre les techniques compositionnelles du compositeur français et le sérialisme viennois (p. 542). D'une manière

générale, l'œuvre est abordée surtout sous son angle esthétique et sous la forme de grandes synthèses. Mais les partitions les plus marquantes — telles que le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *La Mer*, *Ibéria*, *Pelléas*, *Le Martyre de Saint Sébastien* et *Jeux* — font l'objet d'analyses succinctes bien venues, même si l'on peut être en désaccord avec certains découpages proposés, comme dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou *Nuages*, par exemple.

En comparant les versions anglaise et française du présent ouvrage — travail indispensable pour que le lecteur sache réellement ce qu'il a entre les mains — l'ordre normal du compte rendu a été pratiquement inversé : les trois cents dernières pages ont été examinées avant les cinq cents premières. Il est temps de revenir au corps principal du livre qui consiste en une étude magistrale et exhaustive de Lockspeiser. Pour la première fois depuis le livre de référence de Vallas cité ci-dessus, l'approche de la biographie debussyste a été fondamentalement renouvelée. Alors que les prédécesseurs se contentaient d'apporter des améliorations de détail, le musicographe anglais replace la vie du compositeur dans le complexe littéraire et artistique de son époque. C'est ainsi une immense fresque qui se déroule devant nous, déployant les mille facettes de la vie parisienne de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. Le passionnant tableau d'ensemble n'empêche nullement la précision des innombrables détails. A ce sujet, toutefois, un reproche doit être fait à l'auteur pourtant si scrupuleux : pourquoi omet-il si souvent d'indiquer les sources de ses informations ? Cela est d'autant plus irritant que l'on sent bien que l'abondante documentation fournie n'est pas de « seconde main », mais a été prise en lieu sûr.

La grande originalité de l'étude de Lockspeiser est de donner une part importante aux écrivains et artistes qui ont été en contact avec Debussy ou qui l'ont influencé, puis de décrire minutieusement les courants d'idées et de sensibilités qu'ils représentaient. Ainsi, dans le domaine littéraire, apparaissent de grands noms comme Henri de Régnier, Jules Laforgue, Pierre Louÿs, Mallarmé, André Gide, Oscar Wilde, Edgar Poe et d'Annunzio, dont les relations avec notre musicien sont largement évoquées sans que disparaissent des « personnages secondaires » tels que Robert Godet, Théodore de Banville, Gabriel Mourey, René Peter et bien d'autres, qui forment une forte toile de fond permettant de mieux saisir le devant de la scène. Les Beaux-Arts sont traités de la même manière, tandis que les conditions sociales passent plutôt à l'arrière-plan, sans être pour autant ignorées. Lockspeiser souligne l'importance de bien des arrière-plans jusqu'alors laissés dans l'ombre. Sa volonté de ne pas les négliger apparaît dans cette phrase débutant le chapitre 13 : « On n'a pas entièrement exploré tous les sentiers écartés du monde littéraire et musical où évoluait Debussy dans les dernières années du XIXe siècle; (...) arrière-plan que souvent son œuvre place au premier plan » (p. 173). Et c'est pour cette raison que le musicographe anglais s'attache aux cafés littéraires fréquentés par Debussy, en particulier au *Reynold's* et au *Chat noir*.

Les influences visuelles dues aux peintres sont non moins bien traitées. Signalons particulièrement l'excellent chapitre sur Turner, Monet et Hokusai (p. 273-293), peintres que le compositeur affectionnait tout particulièrement. Enfin, les chapitres consacrés aux rapports avec les autres compositeurs sont riches d'informations nouvelles et de rectifications utiles. A notre connaissance, il n'y a jamais eu une mise au point plus précise sur l'écho que Wagner a trouvé chez Debussy et sur l'éclairage psychologique qui en découle. De même, les influences réciproques de Debussy et Ravel, en particulier dans leurs œuvres pour piano, sont très remarquablement démêlées. Mais il faut aussi lire

attentivement ce que Lockspeiser nous dit sur les rapports du maître français avec Strauss et Mahler ou avec Stravinsky et Diaghilev.

Dans un autre domaine, Lockspeiser refuse les tabous observés par Vallas et n'hésite pas à démontrer — preuves à l'appui — que l'image d'un Debussy nationaliste et chauvin est inexacte. Il ne recule pas non plus devant la description de traits de caractère peu sympathiques du personnage, tels que son besoin d'argent — obtenu en général par des emprunts — pour satisfaire des goûts de luxe, ou son comportement vis-à-vis des femmes, en particulier avec sa maîtresse Gabrielle Dupont et sa première femme Rosalie Texier. Il souligne aussi la pauvreté chronique du compositeur jusqu'à la fin de sa vie qui, jointe aux ravages d'un cancer à partir de 1909, rendit la fin de son existence bien pénible. Pour terminer, l'auteur invite les analystes à renouveler leur approche de l'œuvre; voici sa dernière phrase : « Maintenant que l'on connaît le monde de ses idées, tout un domaine s'ouvre aux techniciens et aux analystes » (p. 529). C'est un beau programme qui attend encore sa réalisation.

L'étude de Lockspeiser est un travail remarquable qui se révèle être désormais l'instrument indispensable d'une compréhension renouvelée et approfondie de l'univers debussyste.

Serge GUT.

Margaret G. COBB. *The Poetic Debussy. A Collection of His Song Texts and Selected Letters,* collected and annotated by Margaret G. Cobb. Translation by Richard Miller. Boston : Northeastern University Press, 1982. 318 p., 8 ill. rel. [$ 21.95.]

Ce beau livre, dédié à la mémoire de Stefan Jarocinsky, démontre, s'il en était besoin, que la rigueur scientifique n'exclut pas la passion, en l'occurrence celle de Margaret Gallatin Cobb pour l'œuvre de Debussy. L'infatigable animatrice du Centre de documentation Claude Debussy ouvert en 1973 à Saint-Germain-en-Laye, a réuni pour nous les poèmes que le musicien a choisis pour ses mélodies. Chaque texte, recueilli à la source même où Debussy, le plus probablement, le découvrit (édition en volumes, plaquettes ou revues) est suivi d'une traduction anglaise en prose due à R. Miller et de notes où Mrs Cobb fait preuve d'une impressionnante érudition : la date de composition est suivie des sources littéraires, de la localisation de l'autographe du musicien, puis viennent le nom du dédicataire, la date de la première édition et enfin un bref commentaire, sobre et toujours pertinent, apportant des précisions supplémentaires sur l'œuvre et son histoire.

On remarquera que sur l'ensemble des quatre-vingt-douze textes, un nombre non négligeable a été relevé sur des manuscrits inédits, car l'on sait que bien des mélodies de jeunesse de Debussy ne furent pas publiées de son vivant et restent inconnues encore aujourd'hui. Le volume de Mrs Cobb a ainsi donné la primeur des textes mis en musique par Debussy et réunis en un cahier de treize « chansons » à l'intention de Mme Vasnier, son interprète favorite et son égérie des années du Prix de Rome; ce cahier, partiellement publié en 1926, vient d'être acheté par la Bibliothèque nationale et paraît chez Salabert. On découvre aussi, entre autres raretés, le poème que le musicien écrivit lui-même au tournant du

siècle avec l'intention de composer un second cahier de *Proses lyriques* dont seul le premier fut ébauché : *Nuits blanches*. Sur le plan de l'exhaustivité et de la sûreté de l'information, l'ouvrage de Mrs Cobb surpasse donc aisément le médiocre ouvrage de Barbara Meister : *Nineteenth-Century French Song* : *Fauré, Chausson, Duparc and Debussy* (Bloomington, 1980) où l'on ne trouve que cinquante-six des textes mis en musique par Debussy. Surtout, Mrs Cobb a étudié avec minutie les coupures et modifications que le musicien s'autorisa à pratiquer dans ces textes. A ce sujet, la comparaison des trois versions de *La Damoiselle élue* (l'original anglais de Dante Gabriel Rossetti, sa traduction française par Gabriel Sarrazin et l'adaptation que Debussy fit de cette dernière) se révèle d'un intérêt tout particulier, donnant des indications sur le travail des sonorités effectué par le musicien; mais la partie la plus originale du livre est sans doute l'édition de vingt-sept lettres, en partie inédites, et de trois textes de critique musicale où le musicien cite, explicitement, ou parfois s'agrège, les poèmes de Banville, Baudelaire, Charles d'Orléans, Mallarmé, Verlaine ou Laforgue qui lui étaient les plus chers et formaient une partie essentielle de son univers intellectuel et créateur. Comme le remarque avec justesse F. Lesure dans sa préface, la symbiose poétique dans laquelle a vécu Debussy nous donne, par ces citations même, un aperçu original de ses lectures dont nulle liste ne fut retrouvée, en dehors du catalogue très partiel de la vente qui dispersa maints trésors de sa bibliothèque personnelle, en 1933.

En annexe, Mrs Cobb donne de précieuses références bibliographiques et les incipit littéraires relatifs aux diverses œuvres (cantates, chœurs, opéras, musique de scène...) que le musicien écrivit, abandonna ou projeta; puis, elle consacre à chaque poète, dédicataire ou interprète des œuvres répertoriées une courte notice biographique. L'ouvrage s'achève sur une discographie sélective des mélodies disponibles en microsillons et une bibliographie. Plus que le décevant ouvrage d'Arthur Wenk : *Claude Debussy and the Poets* (Berkeley, 1976), le superbe livre de Margaret Cobb s'impose désormais comme un ouvrage de référence pour les interprètes, les éditeurs de ses œuvres complètes, en cours de préparation chez Costallat, enfin les chercheurs, qui ont relativement peu abordé cette partie essentielle, quoique inégale, de l'œuvre de Claude Debussy.

Jean-Michel NECTOUX.

Robert ORLEDGE. *Debussy and the Theater*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 383 p.

La bibliographie debussyste est vaste, mais elle ne comprenait jusqu'à présent aucun ouvrage consacré intégralement aux préoccupations de Debussy relatives au théâtre, ce terme générique incluant les œuvres dramatiques, les œuvres chorégraphiques et les musiques de scène. Concernant Debussy, une étude de cette envergure peut surprendre *a priori* quand on sait que le compositeur n'a véritablement achevé qu'un opéra : *Pelléas et Mélisande*, et qu'un ballet : *Jeux* ! Elle se justifie pleinement cependant car elle dresse, ainsi que l'annonce la préface, un panorama aussi complet que possible des nombreuses expériences de Debussy dans ce domaine. En effet, pour deux œuvres complètement menées à terme, on ne compte pas moins, selon le catalogue dressé par Robert Orledge, de soixante œuvres projetées, esquissées ou inachevées, si l'on comprend celles dont Debussy n'a pas terminé lui-même l'orchestration. La « raison d'être » de ce

livre, selon les propres termes de Robert Orledge, réside partiellement dans la recherche d'une explication concernant les relations qu'il qualifie de passionnelles (« love-hate », d'amour et de haine, d'attirance et de répulsion) entre Debussy et le théâtre.

L'introduction dépeint le contexte de la vie théâtrale à Paris à la fin du XIXe siècle, époque des débuts de la carrière de Debussy. L'ouvrage est ensuite divisé en cinq parties; les trois premières sont des études par forme, successivement l'opéra, le ballet et la musique de scène; la quatrième traite des projets abandonnés; la cinquième propose des réflexions d'ordre général en guise de conclusion.

La première partie comprend trois chapitres consacrés, autour d'un point central constitué par *Pelléas et Mélisande*, aux projets antérieurs et postérieurs.

La deuxième partie comprend cinq chapitres consacrés respectivement à *Khamma*, à la collaboration avec Diaghilev, à la *Boîte à Joujoux*, aux projets associés au Théâtre de l'Alhambra à Londres et à *Crimen Amoris*.

La troisième partie comprend deux chapitres consacrés, le premier au *Martyre de Saint-Sébastien*, le second aux autres projets de musique de scène en collaboration notamment avec René Peter, Pierre Louÿs et Gabriel Mourey.

La quatrième partie est constituée d'un chapitre unique ayant trait aux projets abandonnés.

La dernière partie fournit des éléments de réflexion pour une conclusion. Parmi les explications, une lourde responsabilité incombe à *Pelléas et Mélisande*, chef d'œuvre qui assure à Debussy sa notoriété tout en bouleversant le cours de l'histoire de l'opéra; avant sa création, Debussy ne veut en rien se distraire d'un objectif qui doit marquer ses débuts au théâtre et dont il mesure à l'avance l'importance; après, il restera à jamais traumatisé par l'expérience vécue lors de la répétition générale.

Cette étude est suivie d'un catalogue chronologique recensant à la fois les œuvres pour le théâtre et les projets; il s'agit d'une description extrêmement minutieuse de toutes les sources connues aujourd'hui. L'ouvrage s'achève par une bibliographie sélective.

Le plan adopté peut sembler discutable et l'étude aurait sans doute gagné en clarté si elle avait observé un ordre simplement chronologique. On peut également critiquer une volonté délibérée d'inclure des œuvres qui n'étaient pas initialement destinées à la scène, telle l'*Enfant prodigue*, *La Damoiselle élue*, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou *Printemps*, ce qui fausse la réflexion. On préférerait voir regroupées dans un chapitre particulier les œuvres qui ne furent portées à la scène que dans un second temps.

Cette étude, cependant, a le mérite incontestable de mettre l'accent sur les préoccupations importantes qui jalonnent la carrière de Debussy.

Myriam CHIMÈNES.

Centenario Belae Bartók. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1981. 499 p. (*Studia musicologica*, XXIII.)

Il était attendu que le centenaire de la naissance de Béla Bartók soit l'occasion de nombreuses publications en Hongrie. Béla Bartók jr. présenta ainsi *Apám életének krónikája* [Chronologie de la vie de mon père] (Budapest : Zenemükiadó) et, surtout, *Bartók Béla családi levelei* [Lettres de famille de Béla

Bartók], sur le modèle de la dernière collection de János Demény (*Bartók Béla levelei*, Budapest : Zenemükiado, 1976). Il a complété son œuvre de dévotion filiale en 1982 avec *Bartók Béla mühelyében* [Béla Bartók dans son atelier] (Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest), qui comprend tout ce qu'il estime pouvoir et devoir dire sur la personnalité et la vie du compositeur.

Aux lettres de famille fit suite un recueil collectif en langue allemande, le volume 6 de la série *Documenta bartókiana* (Budapest : Akadémiai kiadó, 1981) qui contient principalement le travail majeur de Vera Lampert : « Catalogue des sources des arrangements de chansons folkloriques de Béla Bartók » (déjà publié en hongrois en 1980 : *Bartók Béla népdalfeldolgozásainak forrásjegyzése*, Budapest : Zenemükiadó).

Le directeur des Archives Bartók de Budapest, László Somfai, signa un recueil personnel, *Tizennyolc Bartók-tanulmány* [18 études bartókiennes] (Budapest : Zenemükiadó, 1981), en plus d'éditions en fac-similé de la *Sonate* pour piano de 1926 et de l'*Andante* pour violon et piano dédié à Adila d'Arányi le 29 novembre 1902.

Une biographie bien documentée, mais destinée à un public plus large, a été rédigée par Tibor Tallián : *Bartók Béla* (Budapest : Gondolat, 1981), et, pour les mêmes lecteurs, Ferenc Bónis a rassemblé les souvenirs de 36 personnalités, presque toutes hongroises, ayant connu Bartók, *Igy láttuk Bartókot* [Comment nous avons vu Bartók] (Budapest : Zenemükiadó, 1981) au hasard desquelles le chercheur peut glaner quelque information inattendue.

Les *Studia musicologica*, conformément à leur habitude de commémorer les grands anniversaires de la musique hongroise, ont consacré leur quatre livraisons de 1981 à Béla Bartók.

Ceux qui ne lisent pas le hongrois pourront connaître de cette façon trois contributions significatives déjà publiées en hongrois. « Manuscript versus Urtext : The Primary Sources of Bartók's Work's » correspond aux p. 31 à 71 du recueil de L. Somfai. (La qualité des fac-similés étant assez mauvaise mais différente dans les deux éditions, il est utile de les consulter ensemble. Les surcharges au crayon sur les manuscrits sont cependant mieux lisibles dans le recueil hongrois). L'auteur examine les différentes sources d'une même œuvre (autographes, copies, épreuves, partitions éditées et corrigées, particelles, réductions et enregistrements) pour montrer combien l'idée de Bartók varie, même après les publications. Cet aspect est plus développé dans le livre en hongrois, notamment grâce à l'analyse comparative des enregistrements de *Soirée chez les Sicules* et de l'*Allegro barbaro*.

János Kárpáti, dans « Alternative Structures in Bartók's "Contrasts" », reformule les dernières pages de son livre *Bartók kamarazenéje* [La musique de chambre de Bartók] (Budapest : Zenemükiadó, 1976) en insistant sur le rôle de la tierce mineure-majeure dans la construction mélodique et harmonique des *Contrastes*.

« Béla Bartók's Diseases » n'est qu'une traduction des pages 428 à 448 du dernier livre de Béla Bartók jr. On y trouve quelques informations importantes du point de vue biographique.

Dans son introduction à caractère plutôt philosophique, « Béla Bartók — Werk und Biographie », József Ujfalussy n'apporte rien de nouveau au lecteur de sa biographie de 1965 (en allemand : *Béla Bartók* [Budapest : Corvina, 1973], avec une importante bibliographie que l'on complète par celle d'András Wilheim [dans le recueil qui nous occupe] pour les années 1970-1979 et, pour la partie hongroise plus récente, par le présent compte rendu).

György Kroó termine sa série d'études détaillées sur la gestation des œuvres scéniques de Bartók avec « Data on the Genesis of Duke Bluebard's Castle », dont une large partie est consacrée aux différentes versions des dernières mesures de la pièce. L'auteur s'abstient de tout commentaire autre que philosophique et agrémente son article de vingt fac-similés très révélateurs.

La longue contribution de Tibor Tallián, « Die Cantata profana — ein "Mythos des Ueberganges" » appréhende la signification initiatique de l'œuvre au moyen de comparaisons avec les mythes, rites et autres traditions de Transylvanie et d'autres régions.

Les « Contributions à l'étude de la Sonate pour Violon Solo de Béla Bartók (1944) » d'Yves Lenoir, reprises de son mémoire inédit *Vie et œuvre de Béla Bartók aux Etats-Unis d'Amérique (1940-1945)* (Université catholique de Louvain, 1976), ne constituent guère qu'une analyse de la partition éditée. Si l'historique préliminaire ne soulève nulle objection, l'« étude critique » pèche à la fois par sa rapidité et son parti-pris : l'auteur, sur la foi des lettres de Bartók engageant Y. Menuhin à ne pas jouer les quarts de ton parce qu'il craignait que le résultat souhaité ne fût pas obtenu à cause de la difficulté technique, cherche à diminuer l'intérêt de la version hyperchromatique. Il faut pour cela oublier les lignes fondamentales que Bartók écrivait en 1920 (cf. B. Bartók, *Musique de la vie* [Paris : Stock, 1981], p. 81) autant que les passages d'œuvres où il employait déjà des micro-intervalles, dès 1919 dans le *Mandarin merveilleux* (aux numéros 84s de la partition), puis dans le *Concerto de violon* (mes. 303-308 du premier mouvement) et dans la Burletta du *Sixième Quator* (mes. 26-30). Même proposée par l'auteur, la transformation chromatique n'est qu'une solution de remplacement dictée par l'expérience.

Les œuvres pour cordes des dernières années font l'objet de deux autres contributions. Günter Weiß-Aigner, « Der Spätstil Bartóks in seiner Violinmusik », dresse l'inventaire un peu sec des structures d'intervalles employées par Bartók. Dans « Reexamining the Bartók/Serly Viola Concerto », on regrette que Sándor Kovács, à côté d'un commentaire détaillé des erreurs, modifications et interpolations de T. Serly, n'ait présenté que deux fac-similés des esquisses de Bartók.

La même limitation du nombre de fac-similés (ou de transcriptions) déprécie quelque peu l'article de grand intérêt d'András Wilheim, « Bartók's Exercices in Composition », qui confirme combien l'enseignement d'A. Koessler était étranger aux préoccupations de Bartók et lui apporta relativement peu.

Denijs Dille, « Bartók et Ady », transmet une nouvelle fois des informations nouvelles, mais conserve sa manière imprécise de les présenter.

L'article de János Demény, « Béla Bartók und die Musikakademie », est surtout une synthèse de nos connaissances, tandis que Bertalan Pethö, « Béla Bartók's Personnality », reste superficiel.

La question ethnomusicale a suscité quatre essais : G. Golovinsky, « A propos de certains principes d'utilisation du folklore dans l'œuvre tardif de Béla Bartók » (en russe); Vera Lampert, « Contribution to the Dating of Some Bartók Folk-Song Arrangements »; Mária Domokos, « Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker »; et surtout « Nochmals über die Entstehungsgeschichte der rumänischen Folkloresammlung von Maramuresch », où Ferenc László met en évidence le rôle-clef de la collection de Tiberiu Brediceanu (*170 melodii populare românesti din Maramures* [Bucarest, 1957]), celle de Bartók n'en étant à l'origine que le complément.

Le recueil comprend encore une discographie hongroise pour les années 1971-

1980 par Zsuzsanna Szepesi et les textes de T. W. Adorno sur Bartók, rassemblés et présentés par János Breuer. On notera l'absence de la longue et intéressante critique d'Adorno sur le *Troisième quatuor* (cf. *Der Anbruch*, XI/9-10 [Wien, 1929]) et les quelques lignes sur la *Première rhapsodie* (cf. *Die Musik*, XXIV/10 [Stuttgart, 1932]). On peut d'ailleurs douter de l'opportunité de cette publication à la veille de la parution du volume 19 des *Gesammelte Schriften* d'Adorno (éd. par R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt/M.) qui est justement consacré aux textes sur la musique.

Si les contributions étrangères sont trop peu nombreuses pour donner quelque idée de l'état actuel des connaissances bartókiennes dans le monde, il convient de noter que ce numéro commémoratif des *Studia musicologica* traduit assez fidèlement le visage de la musicologie hongroise dans le domaine de l'œuvre de Bartók. Ces textes en langues mieux connues que le hongrois permettent à chacun de juger du travail des chercheurs de Hongrie, à l'exception d'Ernö Lendvai, de Lajos Bárdos ou de Oszkár Frank.

Philippe A. AUTEXIER.

Ernst Krenek, éd. par Otto Kolleritsch. Wien-Graz : Universal Edition, 1982. 241 p. (*Studien zur Wertungsforschung*, 15.)

Compositeur inconnu, incommode, inclassable : telle est l'image d'Ernst Krenek, d'origine austro-tchèque, émigré aux États-Unis en 1938 et citoyen américain depuis 1945. C'est principalement pour préciser ou rectifier cette image que l'*Institut für Wertungsforschung* (Institut de Recherches sur la Critique scientifique) de l'Académie de Musique de Graz (Autriche) avait organisé en 1980, sous la direction du Prof. Otto Kolleritsch, un colloque dont les actes viennent d'être publiés. Ces actes s'ouvrent sur un commentaire autobiographique et une interview qui peuvent effectivement confirmer le préjugé selon lequel Krenek serait un personnage hésitant, discret, vulnérable, pour ne pas dire diplomate ou renfermé. Peu enclin à révéler ses sentiments et les expériences, souvent fâcheuses, de sa vie artistique et personnelle, il ne se montre éloquent que pour exposer ses idées sur la musique contemporaine ou pour situer, techniquement et esthétiquement, son travail de compositeur.

Nous voilà devant un musicien pareillement doué pour la création, l'analyse critique et la réflexion didactique, dont les contributions au colloque tentent de saisir toutes les facettes. Otto Kolleritsch démontre combien le choix des moyens musicaux était lié, pour Krenek, aux notions de « sens », « idée », « nécessité logique », mais aussi « compréhension ». Que l'automatisme inhérent aux possibilités du matériel sonore ne devienne jamais un but en soi ! Que les structures imprégnées au matériel par telle technique soient conçues en concordance avec une idée du monde, une position historique ! Se trouvent ainsi justifiés et le système tonal et le dodécaphonisme, placés à la fois sous l'autonomie de la pensée et sous la responsabilité sociale, morale, religieuse. Les implications sociales et historiques de la musique sont aussi l'un des points communs entre Krenek et Adorno qu'évoque Carl Dahlhaus dans son exposé sur les changements dans le langage musical. Si historicité équivaut à évolution, le « nouveau » ne saurait résider, pour Krenek, dans ce qui est décrété comme tel

par l'avant-garde, mais est fondé sur la pluralité des messages dans une histoire aux courants multiples. On y retrouve encore la liberté de l'axiome musical, chère à Krenek. C'est ainsi que, dans la communication de Reimar Klein, qui tente de rapprocher la pratique musicale de la pensée philosophique, se cristallise l'idée hegélienne du « progrès dans l'esprit de la liberté » comme maxime de création de Krenek : la loi autonome de l'art se superpose aux faits historiques et permet de leur donner un sens.

Les études consacrées à certaines de ses œuvres (et illustrées d'un grand nombre d'exemples) confirment que Krenek est resté à l'abri des fantasmes éphémères, qu'il n'a jamais eu l'ambition de suivre telle manière au même moment que tout le monde et sans l'avoir soumise à un contrôle intellectuel : d'où sa position marginale et peu orthodoxe face au progressisme des musiciens d'après-guerre (situation que résume avec beaucoup de clarté Martin Zenck). Krenek n'a exploité des styles « en vogue » que dans la mesure où ils s'accordaient à une intention précise, traduite dans une œuvre précise. C'est le cas du jazz dans son opéra *Jonny spielt auf,* seule œuvre connue d'un assez large public et dont le succès (que retrace Eva Diettrich) reposerait sur un malentendu : en effet, Krenek voulait emmener les songe-creux, les moroses, dans un univers d'optimisme et de bonheur incarné par le Nouveau Monde. Dans la *Sestina,* l'utilisation, d'ailleurs « tardive », de la technique sérielle se justifie par son application à un type de versification hautement formalisé. Le cycle pour orchestre *Horizon Circled* montre comment l'opposition chaos/ordre est traduite par une combinaison non-conventionnelle de différents types de formes et de techniques orchestrales sans qu'on puisse parler d'anachronismes (analyses de M. Zenck). C'est là d'ailleurs une notion que semblent mener à l'absurde les recherches théoriques et musicologiques de Krenek, car n'a-t-il pas rapproché les procédés employés par Ockeghem des principes sériels, pour les mettre à profit dans ses propres travaux (voir l'étude de Wolf Frobenius) ?

Malgré ces préoccupations techniques, le message extra-musical peut passer au premier plan, comme dans l'opéra *Karl V,* marqué par l'universalisme chrétien (Krenek était profondément catholique), où l'individu avec ses contraintes s'estompe dans l'objectivité des événements historiques : Ivanka Stoïanova y voit l'opposition à la montée du nazisme. La composition se rapproche de Brecht par le style épique et par la technique de la distanciation. D'autres expériences formelles ou intellectuelles (contraction ou renversement du temps et de la suite historique, fusion de mythologie et religion chrétienne, juxtaposition de différents niveaux de langue ou de jargons) distinguent les œuvres sur des sujets de l'Antiquité où Krenek met en valeur ses connaissances en lettres classiques (article de R. Vera Karpf). Malgré ses rapports avec l'école de Vienne et en particulier avec Webern (aperçu de Claudia Maurer-Zenck), il sera donc désormais inadéquat de classer Krenek comme dodécaphoniste, car dès ses œuvres de jeunesse (vue d'ensemble de Rudolf Stephan) et jusqu'à sa brève adhésion à la musique électronique (esquisse de Rainer Wehinger), Krenek fait preuve d'une flexibilité stylistique qui permet de le comparer à Strawinsky et Picasso.

Les essais (John L. Stewart) et la poésie (Wendelin Schmidt-Dengler) de Krenek étant aussi étudiés, l'ouvrage donne une idée tout à fait complète de ce musicien, mais pèche peut-être par un effort d'hommage trop visible; l'intégration de plus d'opinions critiques n'en aurait sûrement pas diminué l'intérêt scientifique. Il donne aussi envie de rendre plus accessible cette vaste production musicale qui, fort probablement, pourrait même être accueillie avec

moins de problèmes théoriques en France, où la « modernité » et le « progrès » en matière musicale ont également été formulés de façon multiple et « sans complexe ».

Gottfried R. MARSCHALL.

Alain LACOMBE. *Des Compositeurs pour l'image*. Paris : Édition G.I.E.-SACEM, 1982. 600 p.

Publié par le Groupement d'Intérêt Économique de la SACEM-SDRM, ce gros ouvrage répertorie, « en guise d'héritage », les filmographies de trente-et-un compositeurs décédés (de Guy Bernard à Maurice Yvain en passant par Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Roland-Manuel), et celles de centaines de compositeurs vivants, ayant travaillé ou travaillant actuellement en France pour l'image télévisée et cinématographique de court-, moyen- ou long-métrage.

On est donc en présence d'une somme peu ordinaire d'informations originales, inattendues, rarement erronées (une annexe rattrape les « oubliés »), sur les activités plus ou moins connues de nos contemporains. On découvre ainsi qu'un grand nombre de chefs d'orchestre, de professeurs de composition ou d'écriture, d'inspecteurs généraux de la musique, quel qu'ait été leur avenir professionnel, se sont essayés à la composition pour l'image. A la fois propédeutique et moyen d'expression complémentaire, cette forme de l'art musical a ainsi inspiré des personnalités aussi différentes que Olivier Alain, Gilbert Amy, Georges Aperghis, Girolamo Arrigo, Philippe Arthuys, Georges Auric ou Tony Aubin (tous deux aujourd'hui décédés), pour ne prendre que quelques noms parmi ceux qui figurent à la lettre A.

Si l'on peut donc connaître l'ensemble de la production de chaque compositeur pour le cinéma, ce catalogue ne permet cependant pas d'identifier les compositeurs à partir du seul titre d'un film car l'on ne trouvera pas ici d'index général des films cités, reproche mineur si l'on considère que l'ouvrage est centré sur les compositeurs et non sur les réalisateurs de l'image.

Il convient d'évoquer aussi les textes de présentation et d'accompagnement qu'Alain Lacombe a spécialement écrits pour ce volume. L'originalité du premier texte, après un bref rappel historique, repose sur l'articulation de fragments de témoignages et de discours peu connus de « gens de cinéma ». Cités « en montages » et sans références, Abel Gance, Roland-Manuel, André Souris, Henri Sauguet, Maurice Jaubert, Miklos Rozsa, René Clément, Georges Van Parys ou Alain Resnais témoignent de leurs expériences et de leurs préoccupations. Les plus grands films, les meilleurs moments de la musique de film défilent ainsi sur l'écran de la mémoire et leur évocation édifie, en abordant les multiples problèmes du genre, un dossier extrêmement vivant sur sa complexité.

Un second groupe de textes aborde diverses questions : l'évolution de la durée de la musique à l'intérieur du long métrage, les fonctions de la chanson comme « expression de la morale de la fable cinématographique » ou comme « expression de la présence du public à l'intérieur du déroulé filmique » (p. 27), ou encore la position de la critique par rapport au genre. Un dernier chapitre reprend ces éléments pour aborder aussi bien l'esthétique de la nouvelle vague que les conditions de travail du compositeur...

Fonctionnelle par essence, la musique du cinéma français trouve ici son répertoire de base. Aucune recherche sur ce « patrimoine » culturel ne peut désormais être entreprise sans qu'on l'ait préalablement consulté.

Jean-Rémy JULIEN.

II. MUSIQUE

Hans TISCHLER. *The earliest Motets (to circa 1270).* A comparative Edition. New Haven-London : Yale University Press, 1982. 2 vol. de transcriptions XVII-1609 p. et un vol. bibliographique VIII-248 p.

Ce travail énorme, terminé en 1963, est le fruit d'une longue patience. L'édition en paraît enfin, après bien des avatars, grâce à l'action conjointe de l'American Musicological Society et de l'Université Yale. Elle est l'aboutissement des recherches entreprises par Hans Tischler dès les années de guerre, sous la direction de Leo Schrade, à l'occasion de sa thèse, *The Motet in 13th Century France* (Yale University, 1942), et suit son édition du manuscrit de Montpellier dans une nouvelle transcription (1978). Elle se veut *complète,* regroupant les motets les plus anciens, composés entre 1190 environ et 1240, qui se rapportent pour la plupart au répertoire de Notre-Dame (on a pu vérifier qu'une centaine de clausules du *Magnus Liber* avaient ainsi été réutilisées). Ces motets « primitifs » sont conservés essentiellement dans les manuscrits de Florence et de Wolfenbüttel (W 2), qui se trouvent donc édités pour la première fois. Toutefois leur contenu n'étant pas décrit ici, non plus que dans l'édition facsimilé de Dittmer, la fréquentation de ces deux manuscrits fondamentaux reste difficile.

A ce noyau sont joints des tropes polyphoniques de St-Martial et des pièces mal définies contenues dans des chansonniers monodiques du Nord. Référence est faite, dans tous les cas, aux grands manuscrits postérieurs, Montpellier et Bamberg, ce qui permet de suivre les divers remaniements qui se sont produits à l'intérieur d'une même famille de motets. Il va de soi que l'édition nue, sans commentaire, de ces 428 motets, ne règle pas le problème des origines et que les 5 pièces polyphoniques notées rattachées à St-Martial qui sont données ici (4 tropes du *Benedicamus Domino,* dont les fameux *Stirps Yesse* et *Humane prolis,* et un trope du *Viderunt* du manuscrit d'Innsbruck) paraissent très étrangères à celles qui suivent, extraites de Florence ou de Wolfenbüttel, non seulement parce qu'elles n'obéissent pas à la rythmique modale, mais parce qu'elles semblent régies par un principe de composition différent, la paraphrase d'une formule liturgique, au lieu que dans les premiers motets de Florence on ait procédé en contrepointant un *tenor* mesuré. La liberté mélodique et ryhtmique de ces tropes polyphoniques est très grande, leur texte particulièrement curieux. Le cas le plus intéressant est donné ici dans un *Benedicamus* à 2 voix, par un trope bilingue *Amborum sacrum spiramen* (n° 5 de cette édition) sur une mélodie profane exceptionnellement répétitive (le timbre dans une des strophes est celui du célèbre *son : Volez-vous que je vous chant.*

Les premiers « motets » de St-Martial touchent de près à la lyrique courtoise. Un bon siècle plus tard nous retrouvons la même parenté entre chanson et

motet. *L'autrier déjouste un rivage...* (n° 371) est construit comme une *canso* avec le système initial traditionnel des *pedes*, mais les rimes présentent une certaine irrégularité, féminines dans une strophe, masculines dans l'autre. La strophe irrégulière introduit de surcroît un refrain *enté*, ce qui a incité l'éditeur à classer cette pièce « atipycally monophonic » avec les motets (il donne également le texte de motets du ms. Douce, très comparables par le refrain à celui-ci). Le ms. 845 offre aussi plusieurs cas ambigus. Signalons enfin au passage le motet n° 320, dont le triple *Mout ai longuement ame...* évoque, à s'y méprendre, l'alouette de Bernart de Ventadour. La fin du *corpus* vient renforcer l'idée que le motet a pu prendre son inspiration à d'autres sources que les clausules de Notre-Dame. Beaucoup de pièces à 2 ou 3 voix transcrites ici dans le volume 2 le confirment, le motet n° 270 ou les n° 281 à 285, qui sont de purs rondeaux sur *tenor*, ou encore la partie de double du n° 363.

Les questions que soulève cette édition rendent nécessaire la parution d'un volume de commentaires, annoncé du reste, en même temps qu'un catalogue raisonné qui en faciliterait la lecture. On peut déplorer, en effet, que l'examen d'un motet soit parfois rendu si laborieux et nécessite de se référer constamment à l'apparat critique; on peut contester le système très lourd des notes hiérarchisées, qui obéit à un code connu des seuls initiés, ou le principe qui oblige à consulter deux listes différentes des manuscrits, en même temps que le *Repertorium* de Ludwig. On peut enfin trouver discutable la scrupuleuse rigueur qui fait intervenir toutes les variantes musicales dans la partition, qu'elles soient ou non significatives. Ce travail met en cause, en fait, la valeur d'une lecture paléographique *complète*, sinon comme document d'archive. Aucun musicien ne peut apprécier globalement, au vu de ces partitions énormes, une pièce de quelques vers, répartie obligatoirement ici sur plusieurs pages; les motets du manuscrit la Clayette sont particulièrement étouffés sous les variantes.

Cette édition ne peut constituer une partition pratique destinée aux interprètes car elle laisse des problèmes non résolus, ne serait-ce que celui des altérations imposées par les règles de la *musica ficta*. La question est difficile, on le sait, et les sensibles sont très inégalement signalées, que ce soit à la cadence finale ou dans les cadences mélodiques intermédiaires sans résolution, comme il s'en trouvera tant chez Machaut (n° 339). Il peut s'en rencontrer dans les modes où on les attend le moins, Do♯ par exemple en mode de Fa (n° 343). Est-ce une raison pour introduire ce genre de cadence « amollie » au *tenor* du motet 275, la correction du triton qui s'imposerait là n'étant pas faite dans la même phrase quelques mesures plus haut ? On attend les conclusions auxquelles l'auteur est parvenu dans ce domaine de la modalité et des altérations.

Il n'en reste pas moins que Hans Tischler nous livre, à l'état brut, avec cette édition, la majeure partie des motets du XIIIe siècle et nous en fait mesurer la richesse et la variété. On a beaucoup travaillé ces pièces en fonction des multiples métamorphoses qu'elles peuvent subir (vieille tradition de l'archétype) et cherché surtout, comme dit joliment P. Aubry, à établir leur état-civil. C'est la question des origines qui se pose maintenant au musicologue. Il apparaît dans ce recensement que le motet tient du trope, du conduit et de la chanson à danser et que, derrière la rigidité du principe de composition, il offre des visages multiples selon sa destination, car les clercs de St-Martial n'ont pas travaillé à l'abri des influences profanes et, de la même façon, les compositions les plus récentes sont, elles aussi, autant de jonglerie que de clergie.

Marie-Danielle Popin.

François COUPERIN. *Oeuvres complètes,* III : *Pièces d'orgue* [*Messe pour les Paroisses* et *Messe pour les Convents*], éd. par Paul Brunold, revues d'après les sources par Kenneth Gilbert et Davitt Moroney. Monaco : Éditions de L'Oiseau-Lyre, 1982. 116 p. [100 F.]

Fidèles à la qualité qui fait leur renommée, les Éditions de l'Oiseau-Lyre poursuivent la réédition des *Oeuvres complètes* de François Couperin. Kenneth Gilbert et Davitt Moroney proposent en un troisième tome les deux *Messes* pour orgue (*ca* 1690) qui avaient inauguré, dans la version de Paul Brunold, la prestigieuse série aujourd'hui cinquantenaire.

Cette dernière suppléait à l'édition d'Alexandre Guilmant (*Archives des Maîtres de l'Orgue,* 1903) en fondant son indéniable avantage sur une nouvelle source manuscrite découverte par André Tessier et conservée à la Bibliothèque Inguimbertine de Carpentras (Ms. 1038). Plus récemment, Norbert Dufourcq indiquait la plupart des variantes opposant toutes les sources connues des deux *Messes,* mais donnait une version encore très proche du seul manuscrit de Carpentras (Éditions de la Schola Cantorum, 1963-1964).

Faute de disposer du manuscrit autographe de Couperin ou d'une première édition gravée, les auteurs de la présente publication s'efforcent d'équilibrer l'apport de chacune des sources : ils accordent ainsi une nouvelle importance au manuscrit versaillais ayant servi à Alexandre Guilmant (Bibliothèque municipale, Ms. 4). Tentative de restitution d'un original perdu, le nouveau texte musical, élaboré à partir des deux versions les plus anciennes, est encore affiné dans un commentaire critique par confrontation avec deux copies plus tardives (*ca* 1720 et *ca* 1840) appartenant au Fonds du Conservatoire de la Bibliothèque nationale (Rés. 1006 et Ms. 13346-7).

L'analyse minutieuse de ces sources aboutit à leur classement et impose de nouvelles conclusions. Le manuscrit de Versailles daterait de 1689-90; il précéderait dans le temps celui de Carpentras, plus travaillé au plan de l'ornementation. Ce dernier constituerait la copie d'une version corrigée ou améliorée par Couperin d'après les suggestions de Michel-Richard Delalande à qui la copie versaillaise aurait été d'abord offerte. En outre, l'examen des écritures assure l'état professionnel des copistes, ce qui confirme, s'il en était encore besoin, l'attribution de ces *Messes* au jeune François Couperin.

Mais les auteurs ne limitent pas leur dessein à l'étude scientifique des sources. Ils rappellent aussi les habitudes liturgiques du XVIIe siècle afin de permettre une interprétation aussi vivante que fidèle. C'est ainsi qu'ils précisent, dans le cadre de la messe pour orgue, les alternances de l'instrument avec le plain-chant. Par ailleurs, les suggestions parfois approximatives de Paul Brunold concernant la registration sont remplacées par un tableau détaillé de la composition de l'orgue de Saint-Gervais à l'époque de François Couperin.

L'étude comparative des manuscrits et les conclusions de caractère historique qui en découlent ont conduit à modifier plus de 250 fois la version de Paul Brunold. Cet ensemble de résultats ou d'améliorations lève toutes réserves quant à la nécessité de cette remarquable et indispensable réédition.

Paul PRÉVOST.

PUBLICATIONS REÇUES

I. LIVRES

ADORNO (Theodor W.). *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II.* Trad. présentation et notes de Jean-Louis Leleu. Paris : Gallimard, 1982. 359 p. [F 114].

ANSERMET (Ernest). *Écrits sur la Musique.* Publiés par Jean-Claude Piguet. Neuchâtel : A la Baconnière, 1983. 245 p. [FS 28.50]. [Deuxième édition révisée sur la base des manuscrits nouvellement découverts. Première édition : 1971].

ANSERMET (Ernest) et PIGUET (Jean-Claude). *Entretiens sur la Musique.* Neuchâtel : A la Baconnière, 1983. 186 p. [FS 21]. [Réédition des Entretiens diffusés par Radio-Genève en 1961-1962 et publiés en 1963].

Arti Musices, XIII (1982). Zagreb : Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music, 1982.

BANCHIERI (Adriano). *Conclusions for Playing the Organ (1609).* Translated by Lee R. Garrett. Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1982. IV-60 p. [$ 6].

BARTHE-WEHRENALP (Renate). *Studien zu Adam de le Hale.* Tutzing : H. Schneider, 1982. 108 p. (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft,* 18).

BARZUN (Jacques). *Critical questions. On Music and Letters, Cultured Biography 1940-1980.* Selected, edited and introduced by Bea Friedland. Chicago-London : The University of Chicago Press, 1982. 269 p. [£ 14] [24 articles, principalement sur l'époque romantique dont 8 sur Berlioz.]

BEACH (David), éd. *Schenkerian Theory.* New Haven-London : Yale University Press, 1983. XI-222 p. [£ 21.00].

BEAUFILS (Marcel). *Le Lied romantique allemand.* Paris : Gallimard, 1982. 347 p. [F 78].

BERTON (Jean-Claude). *La Musique tchèque.* Paris : P.U.F., 1982. 123 p. (*Que sais-je,* 1991.)

BOONE (Hubert). *La Cornemuse.* Bruxelles : Éditions La Renaissance du Livre, 1983. 120 p.

BRETT (Philip). *Benjamin Britten. Peter Grimes.* Cambridge : Cambridge University Press, 1983. XIII-217 p. (*Cambridge Opera Handbooks.*) [£ 17.50 relié; £ 5.95, broché].

BUNTING (Christopher). *Essay on the Craft of 'Cello-Playing :* 1. Prelude, Bowing, Coordination. 2. The Left Hand. 3. Six Resilience Studies. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 3 vol. : 103, 169 et 8 p. [£ 19.50 (vol. 1 et 2 chacun), £ 1.75 (vol. 3)].

Cahiers Debussy. Nouvelle série, IV-V (1980-1981). Paris : Centre de documentation Cl. Debussy, 1982. 75 p.

CAVAILLÉ-COLL (Cécile et Emmanuel). *Aristide Cavaillé-Coll, ses origines, sa vie, ses œuvres.* Paris : Fischbacher, 1982. 183 p. [Réimpression de l'édition de 1929.]

Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies. Volume II : K-O. [Rome :] American Institute of Musicology; Stuttgart : Hänssler-Verlag, 1982. XXI-493 p. (*Renaissance Manuscript Studies,* 1). [DM 140].

CLIFTON (Thomas). *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology.* New Haven-London : Yale University Press, 1983. XI-316 p. [£ 27.50].

CONATI (Marcello) et PAVARANI (Marcello), éd. *Orchestre in Emilia-Romagna nell' Ottocento e Novecento.* Parma : Orchestra Sinfonica dell' Emilia-Romagna « Arturo Toscanini », 1982. XIX-525 p.

Cross-Cultural Perspectives on Music. Edited by Robert Falck and Timothy Rice. Toronto : University of Toronto Press, 1982. 189 p. [Mélanges Mieczyslaw Kolinski].

DAHLHAUS (Carl). *Foundations of Music History.* Translated J. B. Robinson. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. X-177 p. [£ 17.50] [Traduction de l'ouvrage paru en 1967 sous le titre : *Grundlagen der Musikgeschichte.*]

DINVILLE (Claire). *La voix chantée. Sa technique.* Paris : Masson, 1982. 96 p. [F 89].

DONINGTON (Robert). *Baroque Music : Style and Performance.* London : Faber and Faber, 1982. 206 p. [£ 4.95].

DONINGTON (Robert). *Music and its Instrument.* London-New York : Methuen, 1982. 232 p. [£ 13, relié; 5.95, broché].

DOUMET (Christian) et PINCET (Claude). *Les Musiciens français.* Rennes : Ouest-France, 1982. 438 p. [F 50].

Études grégoriennes, XX (1981). Solesmes, 1981. 96 p.

Exposicion. La Musica en el arte precolombino. Santiago de Chile : Museo Chileno de Arte precolombino, 1982. [32] p.

FEDER (Georg), éd. *Haydn-Studien,* V/1 (1982). München : Henle, 1982. 72 p.

FERRAND-VIDAL (Anne-Marie). *La mélodie-thérapie du langage.* Paris : Maloine S.A. Éditeur, 1982. 138 p. [F 98].

A Festschrift for Albert Seay. Essays by His Friends and Colleagues. Edited by Michael D. Wace. Colorado Springs : The Colorado College, 1982. 260 p. [$ 20].

Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Manfred Angerer, Eva Diettrich, Gerlinde Haas, Christa Harten, Gerald Florian Messner, Walter Pass und Herbert Seifert. Tutzing : H. Schneider, 1982. XXXI-585 p. [Exotisme et Historisme dans l'Enfance du Christ de H. Berlioz (M. Angerer, p. 1-10). Documents relatifs à la musique et au théâtre sous Joseph I[er] (S. et Th. Antonicek, p. 11-37). Les « Nachlässe » des compositeurs autrichiens du XX[e] s. conservés à la Bibl. Nationale de Vienne (G. Brosche, p. 67-80). Compléments à la correspondance Janáček-Brod (E. Hilmar, p. 253-64). L'élaboration du livret de *Lulu* (R. Hilmar, p. 265-93). La Patrologie grecque de Migne comme source pour l'Histoire de la Musique (H. Hüschen, p. 295-300). Alexandro Striggio et les Medici, lettres et documents inédits (W. Kirkendale, p. 325-353). Les esquisses de l'air de concert « Der Wein » d'A. Berg (H. Knaus, p. 355-379). Deux fragments inconnus de la « Visitatio Sepulchri » de la 1[re] moitié du XIII[e] s. : Wien, Schottenstift, Ms. 127 (116) (W. Pass, p. 447-455). Les musiciens des deux impératrices Eleonora Gonzaga (H. Seifert, p. 527-554). Textes en allemand.]

FRANÇOIS-SAPPEY (Brigitte). *Jean-François Dandrieu, 1682-1738. Organiste du Roy.* Paris : Picard, 1982. 303 p. (*La vie musicale en France sous les rois Bourbons.*) [F 200].

FROMENT-MEURICE (Marc). *Les Intermittences de la Raison. Penser Cage, Entendre Heidegger.* Paris : Klincksieck, 1982. 170 p. [F 100].

GEORGIADES (Thrasybulos). *Music and Language. The Rise of Western Music as Exemplified in Settings of the Mass.* Translated by Marie Louise Göllner. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. X-139 p. [£ 4.95, broché; £ 15.00, relié] [Traduction de l'ouvrage paru en 1974 sous le titre : *Musik und Sprache.*]

GREENE (David B.). *Temporal Processes in Beethoven's Music.* New York-London-Paris : Gordon and Breach Science Publishers, 1982. IX-192 p. [$ 28].

HITCHCOCK (H. Wiley). *Les Oeuvres de/The Works of Marc-Antoine Charpentier. Catalogue raisonné.* Paris : Picard, 1982. 419 p. rel. [F 500].

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, XIII (1982). Zagreb : Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music, 1982. 200 p.

MARINELLI (Carlo). *Opere in Disco, da Monteverdi a Berg.* Discografie di 25 Opere e di 3 Balleti. Fiesole : Discanto edizioni, La Nuova Italia Editrice, 1982. 547 p. [L 30.000].

MICELI (Sergio). *La Musica nel film, arte e artigianato.* Fiesole : Discanto, 1982. 344 p. (*Contrapunti,* 13) [L 18.000].

MULLER (Jean-Pierre). *André Souris. Essai biographique.* Bruxelles : R.T.B.F., 1982. 63 p. Ronéoté. (*Cahiers du service musical,* 3.)

MULLER (Jean-Pierre). *Paul Collaer. Octave Maus. 70 ans d'avant-garde musicale à Bruxelles.* Bruxelles : R.T.B.F., 1982. 70 p. Ronéoté. (*Cahiers du service musical,* 4.)

Music in Eighteenth-Century England. Essays in memory of Charles Cudworth. Edited by Christopher Hogwood and Richard Luckett. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. XVII-265 p. [£ 25.00].

Music of Many Cultures. An Introduction. Edited, with a Preface, by Elizabeth May. Berkeley-Los Angeles-London : University of California Press, 1983. XX-434 p., 3 disques souples encartés.

La Musique en Wallonie et à Bruxelles. Tome I : Des origines au XVIIIe siècle. Tome II : Les XIXe et XXe siècles. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1980, 1982. 431 et 441 p. [Ouvrage collectif publié sous la direction de Robert Wangermée et Philippe Mercier.]

Musique et Société. La Vie musicale en Province aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles. Actes des Journées d'Études de la Société Française de Musicologie, Rennes, les 8 et 9 septembre 1981. Rennes : Publications de l'Université de Haute-Bretagne Rennes II, 1982. 108 p.

Muzikološki zbornick. Musicological Annual, XVIII (1982). Ljubljana : Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1982. 112 p.

NYS (Carl de). *La Musique religieuse de Mozart.* Paris : P.U.F., 1982. 128 p. (*Que sais-je ?,* 1986).

ORLEDGE (Robert). *Debussy and the Theatre.* Cambridge : Cambridge University Press, 1982. XVII-383 p. [25.00].

OUVRARD (Jean-Pierre). *La Chanson polyphonique française du XVIe siècle.* Guide pratique. Dijon : Centre d'Art polyphonique de Bourgogne; Paris : Centre d'Études polyphoniques et chorales de Paris, 1982. 117 p. [F 50].

PASCALL (Robert). *Brahms. Biographical, documentary and analytical studies.* Cambridge : Cambridge University Press, 1983. VIII-212 p. [£ 20.00].

PORGES (Heinrich). *Wagner Rehearsing the « Ring ».* An Eye-Witness Account of the Stage Rehearsals of the First Bayreuth Festival. Translated by Robert L. Jacobs. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. XIII-145 p. [£ 9.95].

POULTON (Diana). *John Dowland.* Second edition. London : Faber, 1982. 528 p. [£ 6.95, broché; £ 15 relié] [Édition revue et augmentée des références aux œuvres de Dowland découvertes depuis 1972 : *The Margaret Board Lute Book* (Woodfor Green, Essex); Hainhofer Ms. (D-W, Cod. Guelf. 18.7. Aug. 2°), deux pièces identifiées et attribuées à Dowland par John M. Ward.]

Quelques observations sur la façon de jouer, d'accorder et d'entretenir les fortepiano construits par Nannette Streicher née Stein à Vienne. Rédigés exclusivement à l'intention des propriétaires de ces instruments par Andreas Streicher. Trad. Hubert Bédard et Félia Bestet. Paris : Heugel, 1982.

RÉANT (Jean-Noël). *Pierre Boulez, l'œuvre et l'homme.* Essai pour une contribution à la psychologie de l'expression musicale. Diplôme d'études supérieures spécialisées de psychologie pathologique et clinique. Université de Lille III, 1982. 145 p. Ronéoté.

Recerca Musicologica, II (1982). Barcelona : Institut de Musicologia, 1982. 185 p.

REGER (Max). *Briefe an Fritz Stein.* [1907-1916]. Herausgegeben von Susanne Popp. Bonn : F. Dümmler, 1982. 216 p. (*Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes,* 8.) [DM 28].

Research Chronicle, XVII (1981). London : The Royal Musical Association, 1982. 133 p. [Articles sur le Fuging Tune, le ms. F-Pn lat. 11266, les chanteurs à San Marco (Venise c. 1675 - c. 1725), A. Ferrabosco l'aîné.]

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma, XIX (1982). Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. Bucuresti : Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982. 94 p.

Rilm abstracts. Répertoire International de Littérature Musicale, XII/1 et 2 (Jan-Apr, May-August 1978). New York : RILM abstracts, 1982, 1983. 142 et 122 p.

RÖMER (Markus). *Joseph Joachim Raff (1822-1882).* Wiesbaden : F. Steiner, 1982. 64 p. [DM 20].

RUBIO (Hector Edmundo). *Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts.* Tutzing : H. Schneider, 1982. 252 p. (*Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft,* 5.) [DM 98].

Sbornik Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis, XVII (1982). Brno : Univerzita J. E. Purkyně, 1982. 85 p.

SCARAMUZZI (Francesco). *Per Dilettatione grande et per utilità incredibile.* Musica ed esperienze sociali tra rinascimento e barocco. Bari : Ed. Fratelli Laterza, 1982. 133 p. [L 24.000].

School of Clavier Playing by Daniel Gottlob Türk or Instructions in Playing the Clavier for Teachers and Students. Translation, Introduction and Notes by Raymond H. Haggh. Lincoln-London : University of Nebraska Press, 1983. XXXVI-563 p. [$ 62.50].

SMITS VAN WAESBERGHE (Joseph), éd. *Adalboldi Episcopi Ultraiectensis Epistola cum tractatu de musica instrumentale humanaque ac mundana.* Buren : F. Knuf, 1981. 120 p., 12 pl. (*Divitiae Musicae Artis (DMA),* A. II.) [Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Barb. lat. 283, f. 37-42 v. Édition et commentaire.]

Studia Musicologica, XXIV/1-2, 1982. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1982. 259 p. [Articles sur un manuscrit polyphonique du XIVe siècle, sur *Don Giovanni* (Ph. Autexier), le Verbunkos, Liszt, Bartók; documents sur Liszt en Belgique et à Marseille; lettres de Bartók à Calvocoressi.]

Studia musicologica, XXIV/3-4, 1982. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1982. 303 p. [Communications au Congrès International Bartók, Budapest 1981.]

Studii si Cercetari de Istoria Artei. Seria teatru, musica, cinematografie, XXIX (1982). Bucuresti : Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982. 99 p.

TODD (R. Larry). *Mendelssohn's Musical Education.* A Study and Edition of his Exercises in Composition. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. XII-260 p. [£ 25.00].

TOMESCU (Vasile). *Musica Daco-Romana.* II : l'Organologie, la musique et le spectacle, histoire, mythologie et religion, bibliographie. Bucuresti : Editura muzicală, 1982. 746 p.

TRILLIG (Johannes). *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der zeitgenössischen Musikkritik.* Tutzing : H. Schneider, 1983. VII-496 p. (*Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft,* 13.)

TYRRELL (John). Kát'a Kabanová. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 234 p. (*Cambridge Opera Handbooks.*) [£ 15, relié; £ 4.95 broché].

VOLLEN (Gene E.) *The French Cantata. A Survey and Thematic Catalog.* Ann Arbor : UMI Research Press, 1982. XII-815 p. (*Studies in Musicology,* 51.)

WENK (Arthur B.). *Claude Debussy and Twentieth-Century Music.* Boston : Twayne Publishers, 1983. XVIII-165 p. [$ 21.95].

WESSELY (Othmar), éd. *Studien zur Musikwissenschaft.* Tutzing : H. Schneider, 1982. 286 p. [8 articles, en particulier sur J. Marx, Beethoven, O. Weininger, Zemlinsky.]

WIORA (Walter). *Das Musikalische Kunstwerk.* Tutzing : H. Schneider, 1983. 167 p. [DM 36].

II. MUSIQUE

BACH (Carl Philipp Emanuel). *Six Symphonies, Them. Index 648, 650, 651, 654, 655, 656.* Edited by Charles C. Gallagher and E. Eugene Helm. New York-London : Garland, 1982. XXVI-257 p. (*The Symphony 1720-1840,* C/VIII.) [$ 90].

BENNETT (William Sterndale). *Three Symphonies 3, 4, 5.* Ed. by Nicholas Temperley. New York-London : Garland, 1982. XXXIV-273 p. (*The Symphony 1720-1840,* E/VII.)

BLOCKLAND (Cornelius) [Corneille de Montfort]. *Jardin de Musique semé d'excellentes et harmonieuses chansons et voix de ville.* (Lyon : Jean de Tournes, 1579). Réimpression avec une préface de Laurent Guillo et des notes de Michel Chomarat. Lyon : Centre Culturel de Buenc, 1983. [Réédition en facsimilé du supérius du *Second Livre du Jardin de Musique* (exemplaire unique : F-Pc, Réserve 421). Notes sur Gabrielle Dinteville et Guillaume de La Tayssonnière.]

BONONCINI (Giovanni). *When Saul was King, for SAT soli, SATB chorus, strings and organ continuo* (...) edited by Anthony Ford. London : Novello, 1982. VIII-39 p.

BUNTING (Christopher). *Patinages pour piano et violoncelle.* Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 39 et 16 p.

BYRD (William). *The english services II (The great service)*. Ed. Craig Monson. London : Stainer and Bell, 1982. 9-159 p. (*The Byrd edition*, 10 b.) [£ 29.50].

CHARPENTIER (Marc-Antoine). *Le Reniement de St-Pierre... for Chorus, Soloists and Accompaniment...* Edited with Keyboard Realization by H. Wiley Hitchcock. Bryn Mawr : Th. Presser, 1982. 28 p. (*Early Choral Masters*.) [$ 2.95].

DELALANDE (Michel-Richard). *Confitebor tibi Domine*. Ed. Philippe Oboussier. London : Novello, 1982. XX-115 p.

DESHAYES (Prosper-Didier). *One Symphony*. OZI (Étienne). *Two Symphonies concertantes 1, 3*. DEVIENNE (François). *Two Symphonies concertantes 1, 4*. VIOTTI (Giovanni Battista). *One Symphonie concertante I : 31 (Giazotto 77)*. Edited by John R. Metz, Harold E. Griswold, Albert La France, Jesse Read, R. Allen Lott, Chappell White. New York-London : Garland, 1982. LXII-353 p. (*The Symphony 1720-1840*, D/X.) [$ 90].

GERVERS (Hilda). *English Court and Country Dances of the Early Baroque from MS Drexel 5612*. Neuhausen-Stuttgart : Hänssler-Verlag; [Rome :] American Institute of Musicology, 1982. XVI-71 p. (*Corpus of Early Keyboard Music*, 44.)

HAENDEL (G. F.). *Alexander's Feast*. Edited by Donald Burrows. London : Novello, 1982. XII-168 p. [Édition d'après les mss. autographes GB-Lbl RM 20.d.4, RM 20.g.12 et RM 20.f.12.]

HAYDN (Joseph). *Klaviersonate A Dur Hob. XVI : 26*. Faksimile nach dem Autograph im Besitz der Staatsbibliothek Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. München : Henle, 1982. 7-2 p. [DM 58].

HAYDN (Joseph). *Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers*. Éd. Paul Mies, Marianne Helms. München : Henle, 1982. VIII-96 p. [DM 22].

HAYDN (Joseph). *Concertante*. Éd. Sonja Gerlach. München : Henle, 1982. XI-75 p. (*Joseph Haydn Werke*, II.) [DM 53].

LASSUS (Roland de). *Stabat Mater*. Edited by Clive Wearing. London : Novello, 1983.

MÉHUL (Étienne-Nicolas). *Three Symphonies N° 3 in C, N° 4 in E, and N° 5 in A*. Ed. by David Charlton [N° 3 coed. by Anthony Ceston]. New York-London : Garland, 1982. XXIII-443 p. (*The Symphony 1720-1840*, D/VIII.)

MONTEVERDI (Claudio). *Dixit Dominus for SSAATTBB soli and chorus, instruments and organ continuo*. Edited by John Steele. London : Novello, 1983. 44 p.

ROSSINI (Gioachino). *L'Italiana in Algeri*. A Cura di Azio Corghi. Pesaro : Fondazione Rossini, 1981. Partitura : XLV-781 p. (en deux volumes), Commento critico : 191 p. (*Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, I/11.)

STROMBERG (Bengt), éd. *The Manual from Bystorp. Lund University Library Medeltidshandskrift 43a*. Egtved : Edition Egtved, 1982. 133 p. 4 pl. (*Bibliotheca Liturgica Danica. Series Latina*, 2.) [Édition du texte et de la musique liturgique du manuel (ou rituel) de la petite paroisse de St. Sang à Bystorp commencée par le pasteur de l'église suédoise de Paris, Bengt Stromberg († 8 juillet 1979) et achevée par sa collaboratrice Bodil Asketorp, actuellement collaboratrice au *Corpus Troporum*. La bibliographie du savant liturgiste suédois fait suite à son édition. M. Huglo].

Two Mexico City Choirbooks of 1717. An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico. Transcription and Commentary by Steven Barwick. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1982. XLVIII-165 p. [$ 14.95].

NÉCROLOGIE

JEAN JACQUOT
(1909-1983)

Jean Jacquot est mort dans la nuit du 14 au 15 juillet 1983. Avec lui disparaît l'une des grandes figures de cette génération exceptionnelle qui a su porter la musicologie française au premier plan de la recherche internationale.

Quelques jours avant sa mort, il écrivait dans un texte destiné à servir d'introduction à sa bibliographie complète [1] : « On parle volontiers de la "vocation" d'un chercheur comme de l'ensemble des dispositions qu'il possède et qui devront être mises à l'épreuve pour que se confirme cette aptitude. En fait le mot, dans la mesure où il relève d'une conception romantique, devrait être employé avec prudence car la recherche, comme l'art d'ailleurs, est avant tout un métier. Mais le terme "vocation" exprime assez bien cette exigence profonde qui est à l'origine de toute quête. On cherche d'abord pour soi, pour satisfaire son propre désir de comprendre, et de saisir l'ordre des choses. Mais aussi subjectives que soient ces motivations elles ont une contrepartie car il n'existe pas de savoir isolé. Toute connaissance doit se construire, et suppose une concertation entre divers modes d'approche. En même temps qu'il affirme l'originalité de sa démarche, l'individu prend mieux conscience d'une dépendance inéluctable entre les chercheurs ».

Au soir de sa vie il définissait dans ce texte, avec lucidité, les lignes de force de son activité scientifique : une quête motivée par une sensibilité extrême à la musique et à l'expression artistique en général, et par la passion de comprendre, fondée sur les techniques éprouvées d'un métier exigeant et dirigée par la certitude humble de la nécessité fondamentale du travail collectif, seul moyen d'embrasser la globalité d'un fait de culture sans le défigurer par le cloisonnement des spécialités. Jean Jacquot fut l'un des pionniers les plus actifs d'une pluri-disciplinarité bien comprise. C'est pourquoi la musicologie au sens strict ne constitue qu'un aspect d'un champ de recherches étendu aux domaines de l'Histoire des Idées et des Arts du spectacle. Jean Jacquot était passionné par l'étude des rapports interdépendants existant entre les divers moyens d'expression créés par l'homme et, en dernière analyse, par l'ensemble du problème de la communication, tel qu'on peut le saisir à travers le réseau dense des systèmes symboliques mis en œuvre, aux divers niveaux de l'appareil sensitif, pour transmettre sous toutes ses facettes une réalité vivante : multiplicité de

1. Ce texte et la bibliographie des écrits de Jean Jacquot sont publiés dans le volume *Arts du Spectacle et Histoire des idées : Ecrits offerts en hommage à Jean Jacquot* (Tours : Société des Amis du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1984). On trouvera à la fin de cet article la description de ce volume.

signifiants en relations analogiques les uns par rapport aux autres et renvoyant à un signifié complexe. En ce sens, le « Chœur des Muses » n'a cessé d'être l'unique objet de sa réflexion.

Mais il y a plus. En s'intéressant spécifiquement au théâtre et à la musique, Jean Jacquot sélectionnait deux formes d'expression manifestement associées à deux niveaux du temps et de l'histoire : le temps de leur création initiale, lié à un contexte historique passé et subsistant sous la forme d'une partition notée ou d'un texte écrit et le temps de leur re-création présente, lié à notre actualité vivante, manifesté par l'interprétation et la mise en scène. Chez lui, l'étude des œuvres du passé nourrissait toujours l'activité et les interrogations du présent et du présent le plus brûlant, en même temps qu'elle l'incitait à une méditation largement prospective. « Ce qu'on appelle la culture » — écrivait-il [1] — « me paraît être ce qui témoigne de la capacité d'un peuple de réfléchir sur son avenir. Car l'histoire n'est pas simplement un discours sur le passé, sur ce qui s'éloigne de nous. C'est ce qui oriente notre réflexion vers l'avenir, vers le possible et non l'inéluctable ». Jean Jacquot a été un chercheur érudit des choses du passé, vivant avec la conscience aiguë qu'elles constituaient nos racines les plus essentielles, conditionnaient notre vie présente et nous incitaient à construire notre avenir.

Après des années de guerre rendues encore plus dramatiques par une maladie, terrible encore à cette époque, et dont il devait porter les traces toute sa vie, Jean Jacquot entra comme chercheur au Centre National de la Recherche Scientifique où il poursuivit toute sa carrière, successivement comme chercheur isolé, comme fondateur et directeur de l'Équipe puis du Groupe de Recherches théâtrales et musicologiques; c'est dans ce cadre qu'il fonda et dirigea jusqu'en 1978 la fameuse collection de publications « Le Chœur des Muses ». Après la publication en 1951 de ses premiers travaux sur l'histoire du théâtre et des idées dans l'Angleterre élisabéthaine (sur George Chapman, sur la question de l'athéisme dans les drames de Marlowe et chez le mathématicien Thomas Harriot), Jean Jacquot édita avec Harold W. Jones un important manuscrit de Hobbes sur les problèmes de la philosophie de la nature. C'est à ce point de son activité qu'il décida de maintenir l'histoire des idées en arrière-plan de sa recherche et de donner tout son essor à l'étude de la Musicologie et des Arts du Spectacle. Suivit alors une impressionnante série de grands colloques internationaux et de publications : *Musique et poésie au XVIe siècle, La Musique instrumentale de la Renaissance, Les Fêtes de la Renaissance, Le luth et sa musique*, tous ouvrages dont la valeur est demeurée aujourd'hui d'une parfaite actualité et dont l'apport à la musicologie de la Renaissance reste inestimable. Vers le milieu des années 50, avec la complicité de son ami André Souris, il parvint à mettre sur pied l'entreprise considérable que constitue la publication du *Corpus des luthistes français*. Ce *Corpus*, fort aujourd'hui de quelque trente volumes, représente l'effort le plus important réalisé au cours des trente dernières années en faveur du patrimoine musical français et demeure un modèle pour la musicologie internationale. Jean Jacquot avait participé en 1980 a un nouveau colloque international sur le luth et sa musique, à Tours, dont les Actes sont actuellement sous presse.

Sa réflexion et sa recherche sur la musique ne se limitaient cependant pas aux époques anciennes. Homme de son siècle, Jean Jacquot était passionné par les œuvres de Stravinsky, de Webern, de Jean Barraqué ou de Pierre Boulez. C'est

ainsi qu'il entreprit au cours des dix dernières années de sa vie une série de recherches sur Stravinsky et son œuvre pour la scène. Soutenu dans cette démarche par André Schaeffner, il réalisa une première étude sur *L'Histoire du soldat* avec la collaboration de chercheurs de son groupe, étude qui présentait l'originalité d'associer la réflexion, la recherche historique et la réalisation elle-même. En effet, la direction musicale et la mise en scène furent assumées par des chercheurs du groupe alors que d'autres prirent en charge l'observation et la documentation. Les résultats de ce travail où l'importance de la *praxis* apparaît essentielle furent publiés en 1978 dans le volume VI des *Voies de la Création Théâtrale*, nouvelle collection fondée entre temps et répondant à de nouveaux objectifs. Jean Jacquot poursuivit ce travail en consacrant une série d'études remarquables à l'opéra de W. Auden et I. Stravinsky *The Rake's Progress*, imaginé comme on sait à partir de gravures de W. Hogarth. Ce sujet où l'interdépendance des époques, des modes d'expression et des créateurs est la clef même des mécanismes de l'invention (enracinement d'une œuvre nouvelle dans une tradition ancienne) devait le séduire plus que tout autre car on y trouve, tressés, tous les grands axes de sa réflexion. Ces textes magnifiques sont encore inédits mais la Société française de Musicologie a décidé d'en assurer la publication au cours des mois qui suivent.

Comment, pour finir, ne pas évoquer cette dernière soirée passée avec lui, le 7 juillet dernier, dans sa maison de Roquefort-les-Pins tout près de Saint-Paul-de-Vence. La fatigue extrême donnait à son regard cette pathétique limpidité de la tendresse, avouée enfin, envers les choses et envers les hommes. Jean Jacquot n'a cessé d'être paradoxal pour ceux qui l'ont connu et aimé. D'une grande fragilité, il faisait preuve dans le travail d'une vigueur extrême; très exigeant pour ses collaborateurs, il leur manifestait une indulgence pouvant aller jusqu'à l'excès; peu communicatif, il cachait des trésors de générosité et d'intérêt pour l'homme malheureux et souffrant; très grave et sérieux, il possédait un sens de l'humour très subtil et très vif; cherchant toujours à atteindre l'objectivité et la rigueur, à découvrir le document et la preuve, à tout passer au crible de l'esprit scientifique, il était l'homme des correspondances mystérieuses et subtiles entre les êtres, entre les arts et entre les cultures. Jean Jacquot était un poète, comme Joyce qu'il admirait tant, un poète capable d'écrire :

> « La nuit fait chair avec nous
> S'incurve en un halo de joie qui se déplace avec nous
> Et nous sommes conscients du vide
> Qui peut à tout moment trouer la nuit charnelle
> Nous avançons vers cet arrachement suprême
> Destin forme parfaite d'une fleur ».

Pour compléter cet hommage d'un disciple et d'un ami, je désire y associer, enfin, le nom de son épouse, Freda Jacquot : c'est elle qui cultiva pour lui ces fleurs, formes parfaites d'un destin.

Jean-Michel VACCARO.

***

La Société des Amis du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de Tours publie un volume de Mélanges offert à Jean Jacquot sous le titre :

Arts du Spectacle et Histoire des Idées :
Écrits offerts en hommage à Jean Jacquot

Ce volume de 300 pages contient, outre une bibliographie complète des œuvres de Jean Jacquot précédée d'un texte d'introduction qu'il avait rédigé quelques jours avant sa mort « En remerciement d'un don, quelques réflexions sur un chemin suivi... », des articles de S. Anglo, N. Bridgman, P. Danchin, F. Decroisette, J. L. Fleckniakoska, C. Gauvin, A. M. Gourdon, D. Heartz, J. Joly, H. W. Jones, E. Konigson, J. Lefebvre, F. Lesure, M. McGowan, I. Mamczaz, C. Mounier, M. Oddon, M. Plaisance, M. Rollin, J. P. Ryngaert, M. Saison, L. Salinger, A. Schaeffner, N. D. Shergold, F. W. Sternfeld, J.-M. Vaccaro, J. E. Varey, D. P. Walker.

Pour obtenir cet ouvrage, prière d'adresser la commande à la Société des Amis du C.E.S.R., 59, rue Néricault Destouches, BP 1328, 37013 Tours, en joignant un chèque postal ou bancaire de 180 F. (franco de port).

J.-M. V.

***

RENÉE VIOLLIER
(1894-1981)

La carrière musicologique de Renée Viollier débuta à la façon d'un roman. En 1931, la musicienne chanteuse à la superbe voix de contralto qu'était alors Renée Viollier fait la connaissance de Wanda Landowska, suit avec grand intérêt ses cours d'interprétation, se passionne pour la musique ancienne, entre en contact avec de nombreux artistes, dont Ruggero Gerlin qu'elle admire profondément et qui lui témoigne à son tour une amitié fidèle et durable.

Un certain jour de cette même année 1931, Wanda Landowska appela d'urgence Renée Viollier à Saint-Leu-la-Forêt : « J'ai eu une vision — lui dit-elle — j'ai "vu" votre carrière future. Croyez-en mon intuition, je ne me trompe jamais. Vous serez musicologue, écrivain, réalisatrice d'œuvres anciennes. Commencez de suite vos travaux... » Et ce fut là, le point de départ d'une œuvre musicologique considérable d'une rare qualité musicale et qui se déroula sur près d'un demi-siècle.

Très vite, des musicologues (qui furent en premier lieu J.-G. Prod'homme, Amédée Gastoué et Paul-Marie Masson) s'intéressent aux travaux de Renée Viollier — travaux tout d'abord consacrés à l'œuvre de Jean-Joseph Mouret et qui s'accompagnent de nombreux concerts, articles, conférences, émissions radiophoniques, productions de disques, en France comme à l'étranger. Il y a lieu de citer particulièrement la commémoration, en 1939, du bi-centenaire de J.-J. Mouret : 1) à la Société française du Musicologie, 2) en Avignon (ville natale de Mouret), 3) aux concerts des *Nuits de Sceaux*. La pleine réussite de ces manifestations fut due en grande partie à la présence musicale de Renée Viollier. Enfin, en 1950, parut son riche ouvrage, demeuré jusqu'à présent exhaustif : *Jean-Joseph Mouret, le Musicien des Grâces* (Paris : Floury), couronné en 1951 par l'Académie des Beaux-Arts, puis réédité en 1976 (Genève : Minkoff).

En même temps qu'elle révélait aux publics de France et de l'étranger l'art de Mouret, Renée Viollier réalisait de nombreuses œuvres françaises anciennes : sonates, symphonies, motets, cantates, tragédies lyriques, ballets, etc... Plusieurs concerts furent constitués uniquement d'œuvres restituées par Renée Viollier. Parmi les auteurs choisis se détachent : Colin de Blamont, Bernier, Fr. Couperin, Jean-Marie Leclair, Clérambault, Bodin de Boismortier, Élisabeth Jacquet de la Guerre, Montéclair (dont son admirable *Jephté*) mais bien davantage encore André Campra, dont Renée Viollier révisa et réalisa de très nombreuses œuvres, religieuses et profanes. Retenons particulièrement les deux grands drames lyriques donnés en concert à la Radiodiffusion française : *Idoménée* (en 1959) et *Hésione* (en 1969) qui, l'un et l'autre, obtinrent un vif succès.

Dans les années qui suivirent 1950, sans se départir de l'intérêt qu'elle portait à Mouret et à un grand nombre d'auteurs français anciens, Renée Viollier s'attacha de plus en plus à J.-Ph. Rameau, dont elle rendit à la vie les œuvres suivantes : *Castor et Pollux* (Lyon-Fourvières, 1960); *Les Fêtes d'Hébé* (Lyon, 1964; Divonne, 1966; reprise à Lyon, 1968; prix Noël Boyer); *Pygmalion* (Strasbourg, 1965); *Les Paladins* (Opéra de Lyon, 1967). Quant à *Platée*, il connut un grand et durable triomphe : après sa création à Aix-en-Provence (1956), il fut repris en de nombreuses villes de France — à Lyon notamment —, à Bruxelles, à Genève, traduit en allemand pour une série de représentations à Munich, puis monté à l'Opéra-Comique de Paris (1977) où quelques personnalités déclarèrent à cette occasion « avoir découvert Rameau ». Les représentations lyonnaises, en particulier, qui bénéficiaient des talentueuses mises en scènes de Louis Erlo, constituèrent d'exceptionnelles réussites artistiques, que certains mélomanes évoquent encore.

La destinée de *Dardanus*, dont le matériel d'orchestre ne fut terminé qu'en 1973, demeure mystérieuse. La partition emportée à New York en novembre 1977, puis demeurée introuvable, serait-elle revenue secrètement à Paris ? Il est encore trop tôt pour pouvoir répondre à cette question en toute certitude.

Lorsque l'on considère non seulement la somme des œuvres réalisées par Renée Viollier, mais aussi la sûreté du choix, le soin et le goût qui ont présidé à leur restitution, on demeure confondu devant l'ampleur de ce « travail de bénédictin » qui a doté la France de l'un de ses Monuments musicologiques.

Conjointement à ce grand œuvre, Renée Viollier assuma, pendant trente ans, une carrière de journaliste à la *Tribune de Genève* sous la rubrique : « La Musique à Paris », — carrière qui, à elle seule, réclamait une intense activité. Et dans cette vie si occupée, une large place, encore, était réservée à l'amitié. Avec l'accueil simple et chaleureux qui lui était coutumier, elle savait comprendre, conseiller, réconforter. Autour d'elle se créait une atmosphère paisible et harmonieuse où s'épanouissaient à la fois le cœur et l'esprit. Son caractère ferme et droit, d'une honnêteté intransigeante, son merveilleux courage, sa noblesse innée, sa large culture, éclairèrent et enrichirent tous ceux qui eurent le bonheur de la connaître.

Françoise Gervais.

NOUVELLES, ANNONCES

CONGRÈS INTERNATIONAL DE MUSICOLOGIE (STUTTGART, 14-20 SEPTEMBRE 1985)

Au cours de l'Année européenne de la Musique, en 1985, la Gesellschaft für Musikforschung (Société de Recherche musicale) organise un congrès international de musicologie à Stuttgart, du 14 au 20 septembre 1985.

Le thème de ce congrès portera le titre : *Bach, Händel, Schütz. Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (Bach, Haendel, Schütz. Musique ancienne de nos jours, considérée sur le plan esthétique).

Outre trois conférences principales, il a été prévu trois symposia sur les thèmes suivants :

Heinrich Schütz (Discussion dirigée par le Prof. Dr. Werner Breig et le Prof. Dr. Stefan Kunze).

Georg Friedrich Haendel (Discussion dirigée par le Prof. Dr. Ludwig Finscher et le Prof. Dr. Reinhard Strohm).

Johann Sebastian Bach (Discussion dirigée par le Prof. Dr. Friedhelm Krummacher et le Prof. Dr. Christoph Wolff).

Pendant ces trois symposia tenus parallèlement au cours de trois matinées du Congrès, et auxquels les directeurs des débats lanceront respectivement les invitations, il est prévu de permettre des exposés libres, en rapport avec le thème du Congrès *Alte Musik als ästhetische Gegenwart,* au cours de quatre après-midi.

Nous vous demandons de nous faire parvenir votre inscription définitive avant le 30 juin 1984, ainsi qu'un résumé de votre communication.

Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser à :

Gesellschaft für Musikforschung, Geschäftsstelle.
Heinrich-Schütz-Allee 35, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Nous enverrons une invitation au Congrès et un programme précis au cours du dernier trimestre 1984.

Le comité responsable du programme

Ludwig Finscher
Wolfgang Rehm
Friedhelm Krummacher
Rudolf Stephan

* * *

COLLOQUE INTERNATIONAL : LE GRAND MOTET FRANÇAIS

Le *Centre d'Études de la musique française aux XVIIIe et XIXe siècles* organise du 4 au 7 juillet 1984 à Paris un colloque international sur *Le Grand Motet français;* ce colloque, patroné par le C.N.R.S., est organisé par le Professeur Jean Mongrédien. Il est conçu comme la suite des travaux menés depuis plusieurs années par une équipe française sur le sujet et qui aboutiront, au début de 1984, à la publication par le C.N.R.S. d'un volume intitulé *Répertoire des sources du Grand Motet français (1680-1789).*

Différents thèmes seront abordés au cours de ce colloque qui s'efforceront de mettre en évidence les multiples implications (musicales, historiques, esthétiques, religieuses) d'un genre typiquement français. L'orchestre et le chœur de la Sorbonne, dirigés par J. Grimbert, participeront au colloque, tant pour illustrer certaines communications que pour donner, en concert, des grands motets encore inédits.

***

L'ANNÉE RAMEAU AU MUSÉE INSTRUMENTAL DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE DE PARIS.

Sous le titre : *Rameau : Le coloris instrumental* s'est tenue d'octobre 1983 à janvier 1984 une exposition, placée sous le haut patronage du Ministère de la Culture, présentant des instruments de musique, choisis parmi les plus représentatifs des collections du Musée, en situation dans leur contexte musical : ils étaient accompagnés de textes explicatifs, destinés plus particulièrement au grand public mélomane, de reproductions de documents iconographiques, d'extraits d'œuvres musicales commentés. A ces éléments étaient joints des dessins originaux et des maquettes du XVIIIe siècle, d'une grande qualité artistique, représentant costumes et décors créés pour des opéras joués du vivant du compositeur. La célèbre aquarelle de Carmontelle, « Mr Rameau », avait été transposée en volume à l'aide d'un clavecin approprié et d'éléments de mobilier. Les grandes bibliothèques de Paris et de Versailles avaient prêté de précieuses partitions annotées. Une bande sonore faisait entendre des exemples musicaux en relation avec la présentation de l'exposition. Pendant cette période, l'animation était centrée sur Rameau avec l'apport de jeux musicaux.

Un catalogue de 128 pages, largement illustré, a été publié; il donne, dans une première partie, un ensemble de textes généraux, tous originaux, éclairant l'œuvre de Rameau par les instruments et les facteurs de son temps, par les rapports du compositeur avec ses interprètes et par la notion de coloris au XVIIIe siècle; dans une deuxième partie, des notices détaillées des cinquante-cinq objets présentés, une bibliographie et une discographie raisonnée.

Le catalogue est disponible en permanence au Musée Instrumental, 14, rue de Madrid, 75008 Paris, au prix de 50 F.

Cette action en faveur de Rameau a pu avoir lieu grâce à la Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la Culture).

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Aucun article soumis pour publication dans la Revue de Musicologie *ne sera examiné s'il ne se conforme aux normes suivantes :*

1. Chaque manuscrit doit être envoyé en *double exemplaire,* accompagné d'un *résumé en anglais* d'une demi-page environ et d'une *brève notice biographique* sur l'auteur.

2. Les manuscrits doivent être dactylographiés (recto seulement) avec *double interligne* (environ 60 signes par ligne et 25 lignes par page). La marge sera d'au moins 5 cm.

3. Les *notes,* numérotées de façon continue, ainsi que les légendes des illustrations et des exemples musicaux, doivent être dactylographiées sur *feuilles séparées,* avec double interligne.

4. Les *exemples musicaux* doivent figurer sur des *feuillets séparés.* Leur emplacement exact, ainsi que celui des illustrations, sera indiqué très clairement dans le texte.

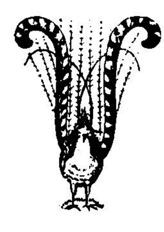
5. Toutes les *références* doivent obligatoirement être *complètes :* auteur (nom et prénom), titre, collection s'il y a lieu, lieu et date de publication, page(s); lorsqu'est cité un article dans un périodique, le numéro du volume et l'année doivent figurer l'un et l'autre. Les références se conformeront aux modèles ci-dessous :

> Barry S. Brook, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography,* RILM Retrospectives, 1 (New York, 1972), p. 176-180.
>
> Samuel Baud-Bovy, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie,* LVIII/2 (1972), 153-161.

*
* *

La *correction des épreuves* doit se borner à celle des fautes d'impression. Toute modification du texte lui-même sera facturée à l'auteur.

Chaque auteur reçoit gratuitement, au moment de la publication, 25 tirés à part de son article. Toute commande de tirés à part supplémentaires (à la charge de l'auteur) doit se faire avec le retour des épreuves corrigées.



FRANÇOIS COUPERIN

PIÈCES D'ORGUE

REVUES PAR

KENNETH GILBERT et DAVITT MORONEY

Notre édition de 1932 des deux Messes d'orgue de Couperin a été revue en tenant compte, pour la première fois, de deux manuscrits du dix-septième siècle. En effet, nos récentes recherches sur ces deux manuscrits (Versailles et Carpentras) ont démontré qu'ils étaient l'œuvre d'un même copiste, et qu'ils étaient donc d'une égale importance pour l'établissement du texte définitif.

95 ornements et 83 tenues, tous originaux, ont été restitués au texte, et un grand nombre d'erreurs ont été corrigées. Une nouvelle introduction et un commentaire ont été ajoutés à la préface de Paul Brunold écrite pour l'édition de 1932 des Œuvres Complètes.

Pièces d'Orgue, 116 p.
100 FF

ÉDITIONS DE L'OISEAU-LYRE
LES REMPARTS
98015 - MONACO

PUBLICATIONS
de la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

1. Monuments de la Musique ancienne

		Prix T.T.C.
I.	*Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531,* éd. Yvonne Rokseth (1925, rééd. 1965). xx-58 p., facsim..	110 F
II.	* *Œuvres inédites de Beethoven,* éd. Georges de Saint-Foix (1926). VIII-64 p., facsim.	
III-IV.	*Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle,* éd. Adrienne Mairy et G. Thibault (1934, rééd. 1976). LXXXII-182 p..	250 F
V.	*Treize motets et un prélude pour orgue parus en 1531 chez Pierre Attaingnant,* éd. Yvonne Rokseth (1930, rééd. 1968). xxv-61 p., facsim..	90 F
VI.	* *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* éd. en facsimile par André Tessier, étude artistique du manuscrit par Jean Cordey (1932). 53-145 p.	
VII.	* *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* transcription par André Tessier (1932-33). 35-148 p.	
VIII.	* Jean Henri d'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin,* éd. Marguerite Roesgen-Champion (1935). 18-161 p.	
IX.	Jean Joseph Cassanéa de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin en sonates,* éd. Marc Pincherle (1935, rééd. 1969). 29-72 p., facsim..	110 F
X.	* *Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt (XIVe-XVe s),* éd. Amédée Gastoué (1936). xx-175 p., facsim.	
XI-XII.	Adrien BOIELDIEU, *Sonates pour le pianoforte,* éd. Georges Favre :	
	— * vol. I (1944). XXXVI-71 p., facsim.	
	— vol. II (1947). 164 p..	110 F

XIII. Gilles JULLIEN, *Premier livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1952). XXXII-145 p., facsim. . . . . 120 F

XIV. Guillaume Gabriel NIVERS, *Troisième livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1958, rééd. 1974). x-126 p., facsim. 110 F

XV. *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci,* éd. Jacques Chailley (1959). 192 p. . . . . 200 F

XVI. *Airs de cour pour voix et luth,* éd. André Verchaly (1961). LXXI-209 p., facsim. . . . . 200 F

XVII. *Anthologie du motet latin polyphonique en France, 1609-1661,* éd. Denise Launay (1963). LIV-219 p. . . . . 160 F

XVIII. *Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes,* éd. Norbert Dufourcq, Janine Alaux, Roger Hugon et Roberte Machard (1970). XVII-91 p., facsim. . . . . 150 F

XIX. *Pièces pour le Violon à quatre parties de différents autheurs, Ballard, 1665,* éd. Martine Roche (1971). XXIII-44 p., facsim. . . . . 110 F

XX. *Concert à deux violes esgales du Sieur de Sainte-Colombe,* éd. Paul Hooreman (1973). XXII-232 p., facsim. . . . . . 180 F

XXI. Jean-François DANDRIEU, *Trois livres de clavecin de jeunesse,* éd. Brigitte François-Sappey (1975). XI-82 p. 90 F

XXII. Pierre DANDRIEU, *Livre de noëls variés pour orgue,* éd. Roger Hugon (1979). XII-196 p., facsim. . . . . 130 F

2. Documents et Catalogues

I-II. * Lionel de LA LAURENCIE, *Inventaire critique du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris* [catalogue thématique], 2 vol. (1930-31). 107-18 p.; 112-34 p.

III-IV. *Mélanges de musicologie offerts à M. de La Laurencie* (1933). 295 p. . . . . 84 F

V-VI. Norbert DUFOURCQ, *Documents inédits relatifs à l'orgue français (XVI*e*-XVIII*e *siècles)* (1934-1935). 486 p. . . . . 90 F

VII. * Lionel de LA LAURENCIE et Amédée GASTOUÉ, *Catalogue des livres de musique de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris* (1936). XVII-184 p.

VIII. * G. THIBAULT et Louis PERCEAU, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI*e *siècle* (1941). 121-15 p.

IX. François LESURE et G. THIBAULT, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (1955). 304-7 p. . . . . 160 F

---

* *Ouvrages non disponibles.*

X. Marie BRIQUET, *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)* (1961). 124 p. 70 F

XI. Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)* (1966). 189 p. . . . . 110 F

XII. François LESURE, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)* (1969). 87-74 p. (facsim.). . . 110 F

XIII. Sylvette MILLIOT, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII[e] siècle* (1970). 237 p. . . . . 150 F

3. Études

I. Jean ROLLIN, *Les chansons de Clément Marot* (1951). 379 p. 90 F

II. Michel HUGLO, *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison* (1971). 487 p. . . . . 200 F

III. Constant PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)* (1975). 372 p. . . . . 200 F

IV. Bernard LORTAT-JACOB, *Musique et fêtes au Haut-Atlas* (1980). 154 p. . . . . 130 F

4. Hors collection

Camille SAINT-SAËNS et Gabriel FAURÉ, *Correspondance*, éd. Jean-Michel Nectoux (1973). 133 p. . . . . 70 F

Les Fantaisies du Voyageur. XXXIII Variations Schaeffner (1982). 408 p. . . . . 180 F

5. Transcriptions automatiques

Hans GERLE, *Tabulatur auff die Laudten (Nuremberg, 1533)*, éd. Hélène Charnassé, Raymond Meylan et Henri Ducasse :

— fasc. I, *Préludes* (1975). XXIII-47 p., facsim. . . . . 50 F
— fasc. II, *Pièces allemandes* (1976). XVI-84 p., facsim, ill. . . . . 50 F
— fasc. III, *Chqnsons françaises et trios* (1976). XVI-49 p., facsim. 50 F
— fasc. IV, *Psaumes et motets latins à trois voix* (1977). XIV-85 p., facsim., ill. . . . . 50 F
— fasc. V, *Psaumes et motets latins à quatre voix* (1978). XI-40 p., facsim., ill. . . . . 50 F

IMPRIMERIE DURAND 28600 LUISANT
Tél. : (37) 34.14.87

Impression n° 4624 Dépôt légal janvier 1984

ISSN 0035-1601